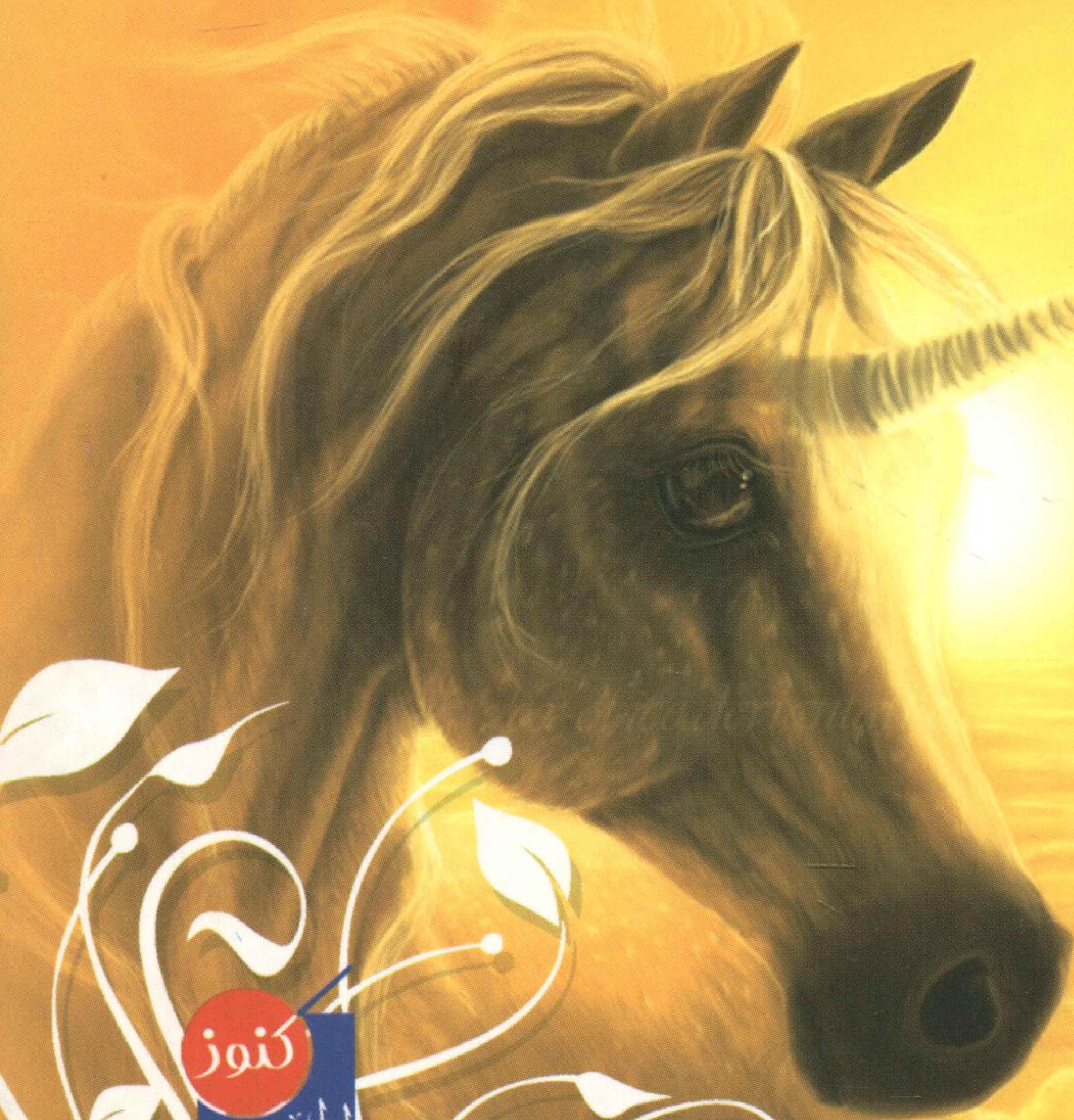
حصة البادي

التناص

في الشعر العربي الحديث

البرغوثي نموذجاً



كنوز المعرفة

التناص

في الشعر العربي الحديث

- البرغوثي نموذجاً -

التناص

في الشعر العربي الحديث

- البرغوثي نموذجاً -

حصة البادي

الطبعة الأولى : ١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م



دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية : (٣١٩٤/ ٩ / ٢٠٠٨)

٨١١,٠٩
البادي، حصة
التناص في الشعر العربي الحديث: البرغوثي نموذجا/ حصة عبد الله سعيد البادي._ عمان: دار كنوز المعرفة، ٢٠٠٨
(٢٣١) ص.
ر.أ: (٣١٩٤/ ٩ / ٢٠٠٨)
الواصفات: / الشعر العربي// النقد الأدبي// التحليل الأدبي/

تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية



دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع

وسط البلد - مجمع الفحيص التجاري

تلفاكس: ٠٠٩٦٢٦ ٤٦٥٥٨٧٧ - موبايل: ٠٠٩٦٢٧٩ ٥٥٢٥٤٩٤

ص. ب ٧١٢٥٧٧ عمان

E-Mail: dar_konoz@yahoo.com

ردمك: **ISBN:** 978 - 9957 - 463 - 94 - 6

تنسيق وإخراج صفاء نمر البصار 00962 79 6507997
safa_nimer@hotmail.com

الفهرس

المقدمة

"ثلاثة أرباع المبدع من غير ذاته"

لانسون Lanson

اهتمت هذه الدراسة بتطبيق واحدة من النظريات النقدية الحديثة التي عنيت بإعادة دراسة النص الأدبي منطلقة من مفهوم (التناص) ، وهو المفهوم الذي بدأ النقد بتداوله مع نقاد من أمثال (باختين) و(جوليا كريستيفا). لقد تحركت في خضم التحولات القائمة في حقل الدراسات الأدبية بؤرة الاهتمام النقدي من المؤلف، صاحب السلطة على النص إلى النص نفسه، ومن خلال تلك النقلة التي أزاحت المؤلف ليحل محله النص،و تعالت الصيحات للاحتفاء بكل ما يتصل بتلك البؤرة الجديدة وتعضيد دورها في الوصول إلى تحليل أمثل للنص الأدبي، فكان الاهتمام بما اصطلح عليه بالتناص من المسائل التي ارتبطت ارتباطا وثيقا بهيمنة النص على الدراسة النقدية، إذ نظروا للتناص على أنه نتاج النص نفسه (وليس العكس على نحو ما كانت النظرة سائدة)، ولذلك ما عاد بالإمكان إهماله أو تجاهله عند دراسة النص الأدبي، ولا سيما أن وجوده في النص الحديث في ظل التلاحم الثقافي العالمي بات أمراً حتمياً، على الناقد تقبله وتحليله.

لقد قام مفهوم التناص على محاولة دراسة النص الأدبي في ضوء علاقته بنصوص سابقة باعتبار أن تلك العلاقة إنما هي ضرب من تقاطع أو تعديل متبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة لتأخذ مكانها في بنية نصية جديدة ،ومن ثم يمكن القول إن كل نص إنما هو تسرّب وتحويل لجملة من النصوص السابقة، وهذه النظرة الإيجابية لمفهوم النص عززت

موقع التناص في الدراسات النقدية الحديثة، فأخذ التناص فيها منحى إيجابيا، بعد أن تخلص من تلك النظرة ذات الطابع الأخلاقي التي رافقته في العصور القديمة، تلك النظرة التي وصمته بأنه ضرب من السرقة.

لقد حاولت هذه الدراسة أولا استعراض طائفة من مفاهيم التناص في ضوء تحليلات رواده من أمثال(جوليا كريستيفا) و(ميشيل فوكو) و(دومينيك مانجينو) وانتهاء بدخول هذا المفهوم درجة النضج الكافي على يد (ريفاتير) ليكون أداة نقدية راقية في تشريح النص الأدبي ، ثم سعت إلى بيان ما للتناص من حضور في النص الشعري العربي الحديث محاولة في الوقت نفسه الوصول إلى تشريح لهذا النص تراعى فيه تلك الخطوط الواصلة بين الأمكنة والأزمنة والأنواع الثقافية، ليصبح التناص هو النسيج الداخلي غير المرئي أو الخفي للنص ، وليصبح المهاد الثقافي المشترك بين النصوص من ضرورات إنتاج النص الأدبي كما سيصبح من ضرورات استقباله أيضا. أي أن التناص في هذا التصور يمثل ضربا من آلية لغوية مشتركة بين الكاتب والقارئ قادرة على تقديم التأويل أو التفسير، أو هي نوع من آلية تفاهم سري بينهما لاستيعاب النص، أو هي التسويغ الذي يقدمه الكاتب للقارئ ليكون النص مقنعا أو مقبولا.

وبجانب إبراز الاهتمام بهذا الجانب النظري ، فقد كان إثبات حضور (التناص) في النص الشعري العربي الحديث واحدا من الأهداف الرئيسة لهذه الدراسة فضلا عن محاولة استخلاص مجموعة من آليات دراسته ، ولقد كان مادة التحليل والتطبيق فيها هي تجربة (مريد البرغوثي) الشعرية وقد قام مسوغ اختيار هذه التجربة على ما يلاحظ عنده من تنوع واضح بين الأنماط الشعرية المختلفة مما يسمح لها بالحركة لاقتناص أثر التناص في هذا التنوع، ولعل ما ساعد على ذلك ما صاحب ذلك من غزارة في الإنتاج لم تحظ بالتحليل النقدي أو التشريح النصي الذي قد نجده عند شعراء آخرين كالسياب والبياتي ومحمود درويش.

لقد اقتضت منهجية البحث تقسيم الدراسة على قسمين نظري وتطبيقي فجاء الفصل الأول معرفا بالتناص مصطلحا ونشأة وأبعادا ، مناقشا بعض ما يتصل بذلك أو يؤدي إليه كمصطلح (النص)ومصطلح(السرقة الأدبية) ، ثم يعرض لتاريخية دخول هذا المصطلح في معجم النقد العربي الحديث.

وجاء الفصل الثاني ليعرض لدراسة مصادر التناص في خطاب البرغوثي الشعري مركزا على ما يتعلق بـ (الأسطورية والحكائية والدينية والتاريخية) منها. ثم جاء الفصل الثالث ليعرض لدراسة آليات التناص في خطابه ، إذ لوحظ أن استدعاء التناص يأخذ أشكالا مختلفة فقد يقوم الشاعر باستدعاء الشخصية مجردة عن وظيفتها وما قد يتصل بها من خطاب او مواقف لازمة أو قد يستدعي خطابا لتلك الشخصية أو يستدعي وظيفتها نفسها...الخ مما يعني أن آلية الاستدعاء إنما تقوم على أن طبيعة النص هي التي تقرر استدعاء هذه الآلية أو تلك، ثم جاء الفصل الرابع ليعرض لدراسة تقنيات التناص في خطاب البرغوثي الشعري واختلافها باختلاف موضوع النص ، لقد تم تحديد أربعة أنواع من التناص قائمة على تقنية تعامل الشاعر معها من قبيل التناص الموافق والتناص المضاد والتناص المحور والتناص المجزوء.

بعد ذلك عرض البحث في الجانب التطبيقي لواحدة من قصائد الشاعر محاولة تشريحها من خلال تناول التناص الداخلي لها مع خطاب الشاعر نفسه ثم من خلال تناول التناص الخارجي لها من خلال مقابلتها بقصيدة للشاعر محمود درويش.

إن مما يمكن ملاحظته في هذا الصدد وجود تدرج تاريخي ما في تناص الشاعر ففي حين أنه اعتمد التراث مادة للتناص في دواوينه الأولى، يلاحظ أنه في مراحل لاحقة أفاد من مصادر أخرى فضلا عن أنه قد صار من الملاحظ ظهور تطور مّا في تقنيات ذلك التناص من مرحلة إلى أخرى.مما

يعني أن من الممكن أيضا فهم تطور تجربة الكاتب من خلال هذه التقنية وجعل دراسة التناص دراسة في تطور التجربة

وأخيراً، آمل أن تجد هذه الدراسة مكاناً لها بين دراسات قدمت للتناص الشعري، مبينة أهميته في تحليل النص، ولا سيما الحديث منه فإن أضافت شيئا حققت ما سعت إليه، وإن لم تفعل فحسبها المشاركة في إبراز هذه الظاهرة وتجويزها طريقة ناجعة لدراسة النص الشعري الحديث وتحليله.

الفصل الأول

التنــاص الشعري

المصـطلح والنشـــأة والأبعــاد

التنـــــاص الــــــشعري

المـصطلح والنـشأة والأبعـاد

تـدور عجلـة الدراسـات النقدية الحديثة على نحو يصعب اللحاق بها أو الإحاطة بما تتضمنه من آراء ومناهج، بيد أن الملاحظ على هذه الدراسات تمركزها حول ثلاثة مصادر رئيسة متتابعة، إذ بدأت في مراحلها الأولى بجعل المؤلف محور بحثها، ومادة دراستها، فأولته جل اهتمامها، حتى إنها بالغت في ذلك إلى درجة ربط التحليل النصي بحياة المؤلف، ومحاولة البحث عن خيوط من هذه الحياة بين طيات النص، مفترضة أن كل نص هو واقعة شخصية لمؤلفه، ثم ما لبثت هالة القدسية المحيطة بالمؤلف أن تلاشت شيئاً فشيئاً، ليحل محله النص ويصبح صاحب السلطة العليا في الاستحواذ على الدراسات النقدية التحليلية، إلا أن هذه السلطة لم تبق على حالها، فظهرت سلطة أخرى وهي سلطة المتلقى الذي يمثل المحور الثالث في الدراسات النقدية، وما رافقه من اهتمام بنظريات جديدة تبحث في التلقي والقراءة ولا سيما الإنتاجية منها.

ولأن النص – كما يراه باختين – مكتوبا كان أو شفويا – يعد مادة أولية تقوم بتحليلها الألسنية والفلسفة والنقد الأدبي وغير ذلك من العلوم المجاورة، [1] كان لزاماً أن يقف البحث في تناول موجز، على مفهوم النص وما يتصل به وصولا إلى التناص.

لقد اختلفت مفاهيم النص تبعاً لاختلاف مشارب أصحابها الفكرية، إلا أن هناك محاولات جادة سعت إلى التوفيق بين عامة هذه المفاهيم، ففي حين يعرض "جيرار جينيت" عن تعريف النص [2] يعرفه "باختين" بقوله "هو تلك

الواقعة المباشرة التي تتأسس عليها هذه العلوم، وتدور حولها، سواء اصطبغت بالطابع الفكري أم العاطفي "[٣] وترى "جوليا كرستيفا "أنه أي النص جهاز عبر اللغةيعيد توزيع نظام اللغة عن طريق ربطه بالكلام التواصلي راميا بذلك إلى الإخبار المباشر مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمتزامنة [٤]، في حين يعده "هارتمان "قطعة ما ذات دلالة وذات وظيفة، أي أنه قطعة مثمرة من الكلام [٥]، ويحدده "شميت" بأنه جزء حدد موضوعيا (محوريا) من خلال حدث اتصالي ذي وظيفة اتصـــالية(إنجازية) [٦]

أما رولان بارت فيرى أن النص يقيم نظاما لا ينتمي إلى النظام اللغوي ولكنه على صلة وشيجة معه، صلة تماس وتشابه في الوقت نفسه [٧] وهذا المفهوم لدى "بارت" تبلور في بحث كتبه عام ١٩٧١ بعنوان (من العمل إلى النص) أوجزه في مجموعة نقاط منها [٨]: النص قوة متحولة تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها لتصبح واقعا نقيضا يقاوم الحدود وقواعد المعقول والمفهوم. النص وهو يتكون من نقول متضمنة، وإشارات وأصداء للغات أخرى وثقافات عديدة، تكتمل فيه خريطة التعدد الدلالي، وهو لا يجيب عن الحقيقة وإنما يتبدد إزاءها. وضع المؤلف يتمثل في مجرد الاحتكاك بالنص، فهو لا يحيل إلى مبدأ النص ولا إلى نهايته، بل غيبة الأب بما يسمح مفهوم الانتماء.

وفي كل ذلك يقترح "دريدا" تصوراً للنص معتمدا على تاريخ الفلسفة يقوم علىإلغاء التعارض بين المستمر والمنقطع، فالنص عنده "نسيج لقيمات" أي تداخلات لعبة منفتحة ومنغلقة في وقت واحد، مما يجعل من المستحيل لديه القيام بـ "جينيلوجيا "بسيطة لنص ما توضح مولده، فالنص عنده لا يملك أبا واحدا وليس له جذر واحد، بل هو نسق من الجذور، وهو ما يؤدي في نهاية الأمر إلى محو مفهومي النسق والجذر على حد سواء[٩].

وبالنظر إلى كل التعريفات السابقة يستنتج أن المناهج النقدية الحديثة تنوعت وتمايزت، ولكنها بقيت على تنوعها وهي في معظمها تتقارب في

رغبتها كما في محاولتها لتكون علمية، ولتحقق بعلميتها معرفة ماهية النص الأدبي، وذلك بكشف عناصره المكونة له، وبجعل عملية تبين هذه العناصر عملية مرئية ومدركة معرفيا.(١)

وكما اختلفت هذه التعريفات اختلفت طرق وصولها إلينا عبر مجموعة من النقاد العرب الذين لم يتعد دورهم حدود النقل وإعادة الصياغة أو الشروع في محاولات توفيقية بين تلك التعريفات، ومن أبرزها ما يرى أن "النص الشعري محطة محتملة للانكتاب والانقراء، ومقروئية النص الشعري، أو أي نص هوية مجازية لالتماس سلالة مهاجرة من نصوص خفيفة وظاهرة قبل النص، بعد النص، بين القبل والبعد، وما بين هذا القبل والبعد تتناسل هوية نصوص صامتة متفاقدة، تضيعفي سراديب

الكتابة المحتملة، ومادمنا نستطيع أن نقرأ النص نستطيع أن نعيد كتابته، وهو منكتب أصلاً"(١١)

وفي تعريف آخر نجد النص "بنية دلالية تنتجها ذات فردية، ضمن بنية نصية منتجة، متعالقة مع بنيات ثقافية واجتماعية محددة"(١٢) أو هو "حالة من التواصل الفني المرتكز على محور المعرفة متعددة المستويات في جانبها الموضـــــــوعيوالفني مع تباين أنماط السرد وأشكال التعبير فيها وصولا إلى أنماط التوظيفللمعنى."(١٣)

إن مفهوم النص يتداخل ويتقاطع مع مفهوم آخر وهو مفهوم العمل الأدبي، وقد عرض "رولان بارت" في مقاله المهم (من العمل إلى النص) لمفهوم النص بوصفه بديلا جديدا للمفهوم القديم السائد عن العمل الأدبي، (١٤) إذ أدى تبني مسألة نسبية الأطر والمرتكزات المرجعية إلى إعادة تحديد خريطة العلاقات القائمة بين الكاتب والقارئ والناقد من جهة، وبينها جميعاً وبين العمل الأدبي الذي هو حصيلة تفاعل هذه الأطراف الثلاثة من جهة أخرى، وقد أسفرت هذه الفكرة – فكرة نسبية الأطر والمرتكزات المرجعية – التي تعود إلى جوهر

نظرية "آينشتين" عن طرح مفهوم النص في مقابل العمل الأدبي الذي أفرزته الأطر الثابتة والساكنة التي تنهض بدورها على تصور نيوتن.

لقد فرق بعضهم بين هذين المفهومين بالنظر إلى عدد من الأبعاد المنهجية والشكلية والإشارية وعلاقتهما بمسألة الأصل والتعددية والمتعة والقراءة.

١- البعد المنهجي: ويرى أن النص ليس شيئاً ملموساً ومحدداً على العكس من العمل الأدبي، والفرق بينه وبين العمل الأدبي ليس فرقا ماديا أو قيمياً أو زمانياً، فمن العبث إعلان أن العمل الأدبي تقليدي والنص طليعي، لأن الكثير من الأعمال التقليدية تنطوي على نصوص شائقة في حين أخفقت بعض الكتابات المعاصرة في أن تصبح نصوصا فالنص مجال منهجي أما العمل الأدبي فهو جسم مادي محسوس، كالكتاب الذي تراه بعينيك وتلمسه بيديك، والميزة أن النص يبلور نفسه على وفق مجموعة معينة من القواعد ويمكنه أن يتجاوز العمل ليمتد عبر عدة أجزاء، وأن يتشكل في مراحل وصور وأشكال مختلفة.

٢- البعد الشكلي أو الجنس الأدبي: فالنص لا يعرف النهاية ولا يمكن قسره على الانحراف تحت لافتات التقسيمات إلى أجناس أدبية أو إجباره على الانصياع لنسق أو تسلسل هرمي، فما يمكن النص من الاستمرارية هو قدرته على الإطاحة بكل التقسيمات السابقة عليه، وتدميرها، ومراوغتها. فالنص هو الذي يخترع الحدود، وهو الذي يجترحها ويعصف بها من خلال طاقته الفذة على الاستبعاد، فالنص دائما مختلف مع ذاته ومتعارض معها ومفارق لها.

٣- الإشارية semiotic: ويعني ذلك أن النص إشارة مفتوحة على عدد غير منته من الدوال والمضامين، في حين نجد أن العمل الأدبي إشارة مغلقة على دالة قد تكون عرضة لعدد من التفسيرات المحددة التي تتسم بالثبات كل مرة، أي بالانغلاق، فهي اللانهائية مقابل المحدودية، وقد يكون العمل الأدبي رمزيا ولكن رمزيته دائما متواضعة بالقياس إلى طاقة النص

الرمزية ذات الطبيعة الجذرية، وإن استطاعت رمزية العمل الأدبي أن تتميز بالحركية فإنه يصبح نصا، فالنص بناء بلا إطار ولا مركز، ويتميز بالحركية والفاعلية المستمرة.

٤- التعددية: النص قادر على تحقيق تعددية المعنى غير القابلة للاختصار أو الاختزال، وهو لا يجنح إلى تحقيق نوع من التعايش بين المعاني، ولكنه ينحو إلى الوصول إلى تفاعلها وتحويلها، وتداخلها وحركيتها، ولهذا لا يستجيب للتفسير، وإنما ينحو إلى الانفجار والانتشار، وتعددية النص تعتمد على اتساع مجاله الإشاري لا على إبهامه أو غموض محتواه.

٥- الأصل: الأصول التي ينبثق عنها نص ما، أصول مجهولة، ولا يمكن استعادتها على افتراض أننا بإزاء نص جديد لهذا الاسم، ومع ذلك فقد سبق قراءتها، فلا يمكن تحديد اقتباسات النص أو إرجاعها إلى أصولها أو تأطيرها في علامات تنصيص، أما العمل فدائم البحث عن الأب، ويسعى إلى تحديد أبوته، فللمؤلف سلطته على النص وكلامه عليه ما دام هو الأب الشرعي أو المالك بالنسبة للعمل، ويترتب على هذا احترام مخطوطته وقصده، أما النص فإنه يطرح عن نفسه مسألة الأبوة، إذ إنه شبكة من العناصر الفاعلة التي تتوالد ذاتيا وتتداخل وتتشابك، فلا مجال في النص للاحترام، وهالات التبجيل المقدمة سلفا، وهكذا يكون من الممكن تفكيكه وقراءته دون أية ضمانات أو إشادات من الأب، لأن مفهوم التناص يقضي على مفهوم الأبوة، وهذا لا يعني أنه لا يحق للمؤلف العودة إلى النص والتعليق عليه، ولكنه يفعل ذلك باعتباره ضيفا على النص كالآخرين، فـ (الأنا) التي كتبت النص ليست (أنا) حقيقية وإنما هي (أنا) ورقية.

٦- القراءة: العمل الأدبي سلعة للاستهلاك، أما النص فإنه يحرر العمل من ربقة الاستهلاكية: ليصبح نشاطاً وإنتاجياً وهذا يعني أن النص يستلزم محاولة إزالة أو في الأقل تضيق المسافة بين الكتابة والقراءة، وذلك بربط

العملتين معاً في نظام إشاري واحد وإزالة تلك المسافة التاريخية التي تفصل بينهما، كما أن القارئ يؤدي دوراً مزدوجاً إذ يلعب بالنص ويلعب النص: أي ينتجه، وهذا يستدعي دعوة "مالارميه" للجمهور بان ينتج الكتاب، والقراءة الاستهلاكية هي المسؤولية عن ملل القارئ من النص حيث العجز عن إنتاج النص واللعب به، فذلك يستلزم قراءة فاعلة.

٧- المتعة: ثمة لذة ترتبط بقراءة أعمال قديمة معينة، إنها متعة قراءة كتّاب نعرف أننا لا نستطيع الكتابة مثلهم، لأن الكتابة تتغير مع الزمن، وهذه المعرفة المحبطة قد تحول أحياناً دون القارئ وإنتاج هذه النصوص (أي قراءتها قراءة فاعلة) أما النص، فإنه يرتبط بالمتعة، باللذة التي لا يمكن فصله عنها، إنه يشارك في يوتوبيا اجتماعية خاصة به، سابقة على التاريخ، وإن لم يتمكن النص من تحقيق شفافية العلاقات الاجتماعية فإنه يحقق في الأقل شفافية العلاقات اللغوية، لأنه المجال الذي تتحرك فيه كل اللغات بحرية، ولا تستطيع لغة، أو شفرة ما أن تحقق سيطرتها على الآخرين.

وكما اختلف النقاد على وضع مصطلح النص، اختلفوا كذلك على تقسيمه إلى أنواع فمنهم من قسم النص على أنواع تبعاً لمراحل إنتاجيته فنجد:(١٥)

- النص التام: وهو نص انتهى من كتابته.
- النص الخارج: كل ما يعارض النص و"الإحالة إلى المكونات المرجعية"
- ما فوق النص: يحدده بارت بقوله "كل خطاب غير مقروء، إلا أنه منسجم مع الكتابة الاستعارية، إذ لا يمكن بلوغه إلا عبر المعنى الحرفي".
- ما قبل النص: الصيغة الأولى للنص المرفوض من قبل كاتبه، أي كتابة غير مطبوعة، أو كتابة في المسودة.

أما "رولان بارت" فالنص عنده نصان:(١٦) النص المقروء (المغلق) Lisisble

والنص المكتوب (المفتوح) Scriptible فالنص المقروء هو نص يتسم بسمات النص الحداثي (التي لا تختلف عند" بارت" عن سمات النص الكلاسيكي) كُتب بقصد توصيل رسالة محددة ودقيقة، ونقلها، كما إنه يفترض وجود قارئ سلبي تقتصر مهمته على استقبال الرسالة وإدراكها. وهو – أي النص – تابع لنظرية المحاكاة في الإنتاج الأدبي تلك النظرية التي تعتبر النص مرآة عاكسة للعالم الذي يقوم النص بصويره، أو هي النظرية التعبيرية التي تفترض أن النص يعبر عن غاية سامية مصدرها المؤلف ويحمل رسالة جادة تهم خلاص البشرية.

أما النص المكتوب فهو نص ما بعد حداثي يختلف جوهرياً عن النص الكلاسيكي، فقد كُتب حتى يستطيع القارئ في كل قراءة أن يكتبه وينتجه وهو يقتضي تأويلاً مستمراً ومتغيراً عند كل قراءة ولهذا فالقارئ منتج وبانٍ، حيث يشارك – إن لم يتجاوز – الكاتب في إنتاج النص، ولا يسعى النص عندئذ إلى إبراز الحقيقة وتمثيلها، وإنما يسعى إلى نشر المعنى وتفجيره، ويتم كل ذلك عبر مفهوم النصوصية والنصوصية المتداخلة ومفهوم موت المؤلف.

وهكذا نرى أنه إذا كان الشكلانيون الروس قد ذهبوا إلى أن العمل الأدبي ينغلق على ذاته، وأن له قوانينه الداخلية التي تتقطع به عما سبقه أو عاصـــره من أعمال أدبية[١٧] والبنيوية بتأملها القاصر للنص، ذلك النوع من التأمل الذي يغلق عليها أفق القراءة ولا يفتح النص على سياقات لها أهميتها في تحليله وإدراكه، [١٨] فإن السميولوجيين، ومعهم التفكيكيون، يرون أن النص مفتوح على غيره من النصوص، ومتداخل فيها، وكل نص أدبي هو حالة انبثاق عما سبقه من نصوص تماثله في جنسه الأدبي، [١٩]، فثمة نسب أو قرابة لازمة مع – النص – وسواه من أفراد النوع ومع المدخور الثقافي والاجتماعي الذي يمثله النص أو يدخل معه في علاقة تفاعل وامتصاص. [٢٠]

وانطلاقا من التعريفات السابقة للنص والبحث في علمه، وصولاً إلى النص المفتوح، ظهرت بعض الإرهاصات المبشرة بالتناص بادية في جهود السميولوجيين – لا سيما باختين – أول من استعمل مفهوم التناص فأثار اهتمام الباحثين في الغرب

بحيوية الإجراءات التي تقوم عليها الدراسات المقارنة التي تتضمنه، [٢١] إذ كان قد تحدث في علاقة النص بسواه من النصوص من غير أن يذكر مصطلح التناص، مستعملاً مصطلح (الحوارية) في تعريف العلاقة الجوهرية التي تربط أي تعبير بتعبيرات أخرى، فكل خطاب – في رأيه – يعود إلى فاعلين، ومن ثمّ إلى جوار محتمل، فمهما كان موضوع الكلام فإنه قد قيل بصورة أو بأخرى، ومن المستحيل تجنب الالتقاء بالخطاب الذي تعلق سابقاً بالموضوع [٢٢]

وجاءت "جوليا كريستيفا" لتشكيل مصطلح التناص من فكرة "باختين" السابقة لتكون أول من استعمله Intertextualite في (أبحاث من أجل تحليل سيميائي) عام ١٩٦٩، فترى أن التناص إنما هو تقاطع عبارات مأخوذة من نصوص

أخرى وفي كتابها (نص الرواية) عام ١٩٧٦، عادت فكتبت أن التناص هو التقاطع والتعديل المتبادل بين وحداث عائدة إلى نصوص مختلفة، ثم وصلت بعد حين إلى أن كل نص هو تسرب وتحويل لنص آخر [٢٣]

بعدما قدمت "جوليا" هذا المصطلح للدراسات النقدية توالت الأبحاث المرتبطة بهذا المفهوم على الرغم من تعددية المسميات، فهو تخارج نصي لدى "يوري لوتمان" وتحويل أو تمثيل عند "لوران جيني"، أما "جيرار جينت" فقد أطلق عليه تسمية التعالي النصي أو التداخل النصي. [٢٤]

وتحاول هذه الدراسة أن تعرض لجملة من مفاهيم مصطلح التناص، لدى فريق من النقاد الغربيين الذين حاولوا حصر المفهوم، على نحو ما فعل "ميشيل

فوكو" إذ يؤكد في تقديمه لمفهوم التناص أنه لا وجود لما يتولد من ذاته، بل لما يتولد من حضور أصوات متراكمة متسلسلة ومتتابعة، وهكذا فإن التناص عنده يتصل بعمليات الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي بعديد من النصوص الممتدة بالقبول أو الرفض في نسيج النص الأدبي المحدد [٢٥]

ونجد "دومنيك مانجينو" في دراسته (مدخل إلى مناهج تحليل الخطاب) يقترح نوعاً من التبسيط للمفهوم، ويحدد مصطلح التناص بأنه مجموع العلاقات التي تربط نصاً ما بمجموعة من النصوص الأخرى، وتتجلى من خلاله. [٢٦]

وفي الحق كانت سنوات ١٩٧٩ – ١٩٨٢ الغنية بالإصدارات شاهداً على دخول مفهوم التناص مرحلة النضج، خاصة مع أعمال "ريفاتير" [٢٧] الثرّة:

- إنتاجية النص ١٩٧٩
- التعالق النصي ١٩٧٩
- أثر التناص ١٩٧٩
- سيميائية الشعر ١٩٨٢

فالتناص عنده "ملاحظة القارئ لعلاقات بين عمل أدبي وأعمال أخرى سابقةأو لاحقة عليه، ثم يرى أن التناص إنما هو الآلية الخالصة للقراءة الأدبية، إذ هي وحدها فقط التي تنتج الدلالة في الوقت الذي تستطيع فيه القراءة السطرية المشتركة بين جميع النصوص أدبية كانت أو غير أدبية أن تنتج غير المعنى [٢٨] ويأتي "جيرار جينيت "ليخصص مصطلح التناص للوجود المشترك لنصين أو لعدة نصوص، أي خصصه ببساطة لحضور نص أو عدة نصوص في نص آخر حضوراً فعلياً [٢٩]

ويربط بعضهم ظاهرة التناص بعلم النفس كما نرى "جيني "وهو يتساءل قائلاً"لا تعرف أمام هذه الظاهرة، إن كان الأمر كناية عن ردة فعل "تشنجي" بالمعنى الخلاق للمفردة، تتخلص فيه ثقافة خفية من ثقل الآثار السابقة الذي

صار ضاغطا عليها، فتعمل على تجاوزه بتناصه وتحويله، أو إن كان الأمر يلخص ببساطة ظاهرة دائمة وتقدما جدلياً للأشكال يتأسس فيه كل عمل بالقياس إلى الأعمال السابقة، هناك بأية حال ردة فعل يقوم بها المبدع على سابقه أو سابقيه، تقرب من أن تكون نفسية، ومن أن تشكل جلياً لعقدة "أوديب" كما يرى "هارولد بلوم". (٣٠)

ويتصور "جيرار جينيت" في كتابه (أطراس) ١٩٨٢ أنه لا يمكن الكتابة إلا على آثار نصوص قديمة، وهذه العملية شبيهة عنده بعملية من يكتب على طرس، ويوضح معنى كلمة طرس فيقول "إنه رق صحيفة من جلد، يمحي ويكتب عليه نص آخر جديد على آثار كتابة قديمة لا يستطيع النص الجديد إخفاءها بصفة كاملة، بل تظل قابلة لتبينها وقراءتها تحته، فهو يقصد بهذا العنوان المستعار من حقل المعلوماتية مجموع نصوص تظهر دفعة واحدة على الشاشة، ولكنها صادرة عن فضاءات مختلفة للذاكرة. (٣١)

وهكذا رتب "جينيت" المتعاليات النصية على وفق نظام تصاعدي من التجريد Abstraction إلى التضمين Implication إلى الإجمال Globalit، وهذه الأنواع هي: (٣٢)

١. التناص بالمعنى الذي صاغته "جوليا كريستيفا"، وينبغي أن يكون محصوراً في حدود حضور فعلي لنص ما في نص آخر.
٢. التوازي النصي Paratextualite: أو العلاقة التي ينشئها النص مع محيطه النصي المباشر (العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، التصدير، التنبيه، الملاحظة.... الخ)
٣. النصية الواصفة Mtatextualite: أو علاقة التفسير التي تربط نصاً بآخر إذ يتحدث عنه من غير أن يتلفظ به بالضرورة.

٤. النصية المتفرعة Hypertextualite: أو العلاقة التي من خلالها يمكن لنص ما أن ينبثق من نص سابق عليه بوساطة التحويل البسيط أو المحاكاة، وفي هذا النوع ينبغي تصنيف المحاكاة الساخرة والمعارضات.

٥. النصية الجامعة Architextualite: وهي علاقة بكماء، ضمنية أو مختصرة لها طابع تصنيفي لنص ما في طبقته النوعية.

ولما كانت وظيفة التناص الأساسية تكمن في الوظيفة التي يقوم بها ليخدم هدفاً ويقوم بمهمة سياقية ليثري من خلالها النص ويمنحه عمقاً ويشحنه بطاقة رمزية لا حدود لها، ويكون بؤرة مشعة لجملة من الأبحاث، تتعدد فيها الأصوات والقراءات (٣٣) وجب التنويه بالعمليات الإجرائية المختلفة للتناص، كالاستدعاء القصدي أو اللاقصدي التغايري أو التوافقي، والامتصاص الأسفنجي الموظف، والتداخل والتحويل الذي هو أهم عمليات التناص، والاندماج في النص المتناص، وقد يكون الاندماج كاملا ليؤدي عمله ويخلق (النص الغائب) ثم يشير إليه ويوظفه في أن يقول ما يقوله النص الجديد (٣٤)

وعملية التحويل التي تجري في رحم النص هي المحك الذي تتفاضل التناصات على إثره، وتعني كلمة تحويل في النص، أولا: وحدة العمل الجديد دون النظر إلى الأجزاء أو العناصر التي دخلت في تكوينه سواء أكانت شعرية أو لا شعرية، وهذه الوحدة عضوية كلية موظفة توظيفاً شعرياً، ويعني ثانياً أمرين: تحويل الشعري إلى شعري ضمن الأنواع الشعرية، وتحويل اللاشعري إلى شعري، ففي الأمر الأول نجد التداخل بين العناصر الغنائية والعناصر الدرامية أو المحلية في القصيدة المتكاملة، وهذا تداخل إجناسي بسيط لانه يظل ضمن الجنس الشعري، أما التداخل الإجناسي المركب، فهو تحويل اللاشعري إلى شعري متطابقاً مع مفهوم النص في التفكيكية حيث يتجاوز حدود الأجناس الأدبية ويخترقها إلى اللا أدبية، فيهدم الحدود الإجناسية

القائمة منذ عصور سحيقة، فالنص مفتوح على الشعر والنثر والأدبية واللا أدبية، والتناص يمثل – هنا – أختراق الذات والآخر إلى آفاق بعيدة لخلق أجناس شعرية جديدة [٣٥]

ومما سبق نجد أن دائرة التناص تتسع لتشمل أنواعا أخرى غير الأنواع الشعرية لنرى المسرح والسينما والصحافة، وحتى الموسيقى في قلب النص، ولكن ليس بصورة ترقيعية ولا تضيف للنص شيئاً، بل بصورة وظيفية متداخلة مع أجزاء النص متحولة في نسيجه حيث لا نكاد تميزها.

وهكذا تبلور مفهوم التناص ونضج، وإن اختلفت مفاهيمه من ناقد لآخر، وقد أدرك الاختلاف أنواع التناص وتقسيماته كما أدرك تعريفه من قبل، ومثال ذلك تقسيم "جيني" لحالات عمل التناص إلى ما يأتي: [٣٦]

١- التحرير Verbalisation: بمعنى التحرير الكتابي لما ليس كتابيا في الأصل.

٢- الخطية Linearisation: لا نقدر في الكتابة أن نحافظ على عناصر متعددة وندفعها إلى العمل على نحو متزامن كما في الرسم أو الموسيقى، فيعمد الكاتب إلى ما يشبه تسوية لعناصر النص الأصلي الذي ينتاصه هو أو يناصصه وعناصر نصه الجديد في فضاء الصفحة وداخل حدودها المادية.

٣- الترصيع Enchassement: مجهود الكاتب لاختزال التعارضات التركيبية بين النصوص الآتية من مصادر مختلفة، يربط الكاتب بين العناصر إما داخل عبارة تضمن بتماسكها النحوي تماسك الكل، أو بإقامة جسور ووصلات بين العناصر تعتمد على وحدة دلالية ممكنة، فتنشأ تنافذات تناصية قسمها "جيني" إلى ثلاث فئات:

- تنافذ كنائي أو تناظري
- تنافذ استعاري
- مونتاج لا تنافذ فيه

في حين يقسمه آخر إلى ضرورة أو لازم، وهو القائم في كل ثقافة واختياري وهو ما يطلبه الشاعر نفسه، كما إنه يقترح التمييز بين تناص داخلي وهو ما يصيب علاقة الشاعر بنتاجه السابق، وآخر خارجي وهو ما يصيب النص في علاقته بخريطة الثقافة التي ينتمي إليها، أو يميز بين تناص اعتباطي وهو الذي يعتمد على ذاكرة المتلقي، وبين تناص واجب وهو الذي يوجه المتلقي نحو مظانه (٣٧)

نلاحظ أخيراً أن سلطة المؤلف على نصه بدأت تتلاشى، فما من سيادة مطلقة للمؤلف، يقول "بارت" إن نص "بروست" هو ما يأتي إليّ، وليس ما أدعوه، إنه ليس "سلطة" بل مجرد ذكرى حلقية، وهذا هو ما بين النص أو التناص، استحالة العيش خارج النص غير المتناهي، أما "بلاتشو" فيقول " إن الشاعر هو هذا الذي يضحي بنفسه ليدع السؤال مفتوحاً. (٣٨)

وتبقى هناك محاذير حول انفتاح النص على الفضاء الثقافي واختفاء سلطة المؤلف، إذ إن أصحاب التفكيك لما جعلوا النص يتخطى حدوده، ويتسع إلى ما لا نهاية ليغدو في آخر الأمر وكأنه قد ابتلع العالم، أو استحال إلى مكتبة عالمية، قد ألحقوا بالنص جورا لا يختلف عما ألحقته به البنيوية التي أرادت أن ترى فيه محدودية ما كمن أراد أن يرى العالم في حبة فاصولياء، غير أن للتفكيكية فضيلة، هي القول بأن النص الحاضر، موضوع التفسير أو القراءة، يحمل رمادا ثقافيا من نصوص سابقة، غير أن هذه الفضيلة لا تتحقق إذا طغت البينصية على حدود المنطق كأن يرتبط النص كله بوعي القارئ أو بأفق توقعاته، فتغدو القراءة حينئذ لا نهائية التفسير، لتتعذر ويشعر المرء أن هنالك صعوبة في التعايش مع التفسير الذي تفرزه البينصية، وعلية يغدو التحليل ضربا من العبث. (٣٩)

وهكذا يمكن اعتماد التناص طريقة للتحليل النصي دون المبالغة في تأويل النصوص الغائبة حتى لا يصبح التناص محاولة لتتبع الرموز أو لتعمية النص بكثرة التأويل.

النقد العربي والتناص

كغيره من الاتجاهات التي أسس لها الغرب المصطلح والمفهوم والمنهج والرؤية، وجد التناص جذورا له في تربة النقد العربي القديم، ومن الممكن القول إن ثمة أفكاراً تتصل به كانت موضع عناية واهتمام واضحين بيد أن الأمر لم ينقلب إلى الإطار النظري الواضح.

ومما يؤيد هذه المقولة ما نراه من مقاربات حامت حول التناص في مفهومه دون مصطلحه، بيد أننا نلاحظ أن تلك المقاربات شغلت نفسها بالجانب الأخلاقي متمثلا في اعتبار التناص شكلا من أشكال السرقة، يحاكي فيه اللاحق على اختلاف نوع المحاكاة – تجربة السابق، مما يدعم فكرة النقاد في أفضلية الأخير.

وتتمثل أبسط صور المحاكاة في استدعاء بيت أو شطر بيت، وهو ما انصبّ عليه اهتمام النقاد القدامى ووضعوا الكثير من مصنفاتهم متسلحين بمهارة حفظهم الموروث الشعري لتتبع هذه الحالة التي اصطلحوا على تسميتها (سرقة).

وقد اتخذت هذه السرقة عندهم عدة أشكال من بينها التضمين والمعارضة والانتحال والتلفيق [٤٠]. ولم تبرأ ساحة الشاعر في أغلب تلك الأشكال من تهمة السرقة على الرغم من وجود جملة إشارات نقدية من طائفة من النقاد إلى أن هذا الباب متسع جدا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه، فهل يعقل أن يكون على هذا كل الشعر سرقة ؟ وكيف يطالب شاعر بحفظ ألف بيت ثم نسيانها من غير أن يظهر ذلك على نحو ما في تجربته الشعرية ؟

ومن أمثلة ما ظهر من تناص الجاهليين ما أشار إليه عنترة حين استفهم مستنكراً "هل غادر الشعراء من متردم ؟" [٤١] مما يوضح أن تجربة الشعراء القدامى كانت قد فطنت إلى أن المعاني المتشابهة قد تكون بسبب من

التجربة المتكررة، ولعل ما أشار إليه عنترة يتضمن ما نقصد إليه إذ إن التجربة المتكررة تستدعي وضع الحافر على الحافر، بل نجد محاولة بعض الشعراء التوحد مع تجربة شاعر آخر على نحو مقصود في نحو ما فعل أمرؤ القيس حين قال:

عوجا على الطلل المحيل لعلنا نبكي الديار كما بكي ابن حذام

والبيتان في الحق يحملان تصوراً ما عن التناص مع التجارب الأدبية السابقة وفي موضع آخر ستجد أن الإمام علياً عليه السلام بعد حين يجعل ما نصطلح عليه بالتناص ضرباً من آلية اللغة نفسها في قوله: (لولا أن الكلام يعاد لنفد) (٤٢)

وهي نظرة _ إذا تأملناها جيدا متقدمة جداً وتحتاج منا إلى تأمل وتدبر شديدين.

إذا تركنا هذا الأمر وعدنا) فكرة (السرقة) عند النقاد العرب نجد على الضفة الأخرى الشيخ عبد القاهر الجرجاني يرفض تسمية قضية التشابه أو التناظر بالسرقة، طالما يأتي التشابه أو التناظر من أي نص ويقول "متى أجهد أحدنا نفسه وأعمل فكره وأتعب خاطره في تحصيل معنى يظنه غريبا مبتدعا، ونظم يحسبه فردا مخترعا، ثم تصفح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه، أو يجد له مثالا يغضِّ من حسنه، ولهذا السبب أحظر على نفسي، ولا أرى لغيري بث الحكم على شاعر بالسرقة (٤٣) وربما تعد هذه الكلمات الصرخة النقدية الأولى التي تحاول أن تخرج من الحكم الأخلاقي لتغطية قضايا (التناص)، فإذا انتقلنا من هذه المرحلة المتمثلة في ملاحظات القدماء حول المفهوم وتماسهم معه بصورة عرضية في إطار متابعاتهم الأخلاقية لسارق من الشعراء إلى ما أتت به الدراسات العربية الحديثة بصدد مفهوم التناص، نجد أن ثمة فجوة لم يسدها إلا تلك الكتابات الغربية التي أتت بالمصطلح، فدعت إلى مراجعة التراث على نحو أكثر جرأة وبلا خوف من مغبّة الوقوع في تهمة السرقة والمعارضة المباشرة لنص من النصوص، ومن

الكتابات العربية الرائدة في مجال التناص دراستان لكل من محمد بنيس ومحمد مفتاح، ونلاحظ أن بنيس يسميه التداخل النصي، يقول "ولكن اعتماد الشعر المعاصر نصوصاً من خارج الذخيرة الشعرية العربية أو ما هو متداول فيها يدلنا على أن عينة نصوص الشعر المعاصر مكثفة بنصوص غائبة قدمت من أمكنة

ثقافية وحضارية متنوعة يمكن من خلالها رصد ثقافة موسوعية أصبحت تميز الشعراء المعاصرين "فالكاتب يعتمد على خطة" جينيت" في تناول النص الشعري ولا سيما مصطلحة " النص الغائب " الذي يتم استحضاره وتحويله في الممارسة النصية، ويتبين أن الشعر العربي الحديث بات متسما بحضور لافت لـ ثقافة موسوعية " هائلة من النصوص الغائبة. (٤٤)

أما دراسة محمد مفتاح، فقد حاول من خلاله التوفيق بين عدة مفاهيم غربية للمصطلح مستخلصا أن التناص هو تعالق (دخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة، (٤٥) ويشير مفتاح إلى الآثار الوسيطة بين الثقافة العربية والثقافية الغربية، وهي الدراسات الحديثة التي قامت على دعامتين أساسيتين هما: (٤٦)

١-التوالد والتناسل، ذلك أننا نجد أثرا أدبياً أو غيره يتولد بعضه من بعض، وتقلب النواة المعنوية الواحدة بطرق متعددة وفي صور مختلفة.

٢- التواتر، أي إعادة نماذج معينة وتكرارها لارتباطها بماض إيجابي مشتمل على تبجيل ما.

ثم يعرض مفتاح لأقسام التناص، الضروري والاختياري، الداخلي والخارجي، الاعتباطي والواجب، كما يعرض لوظائف التناص وآلياته، ثم استراتيجيته عبر ثلاث بنيات حددها في كتابه. (٤٧)

ولكننا لا يمكن أن نغفل أن كتاب مفتاح كان في أغلبية دراسة لقضايا بلاغية، وعرضا لتيارات غربية.

ثم توالت الدراسات العربية المعرفة بالتناص وأشكاله وميادينه ومصادره، حتى بات الأمر في ظن نقاد حتمياً لا بد منه "فكأن النص الإبداعي الجديد هو أبدا قائم على أنقاض نصوص أخرى انقرضت في ذاكرة الناس، فهي تضمين بغير تنصيص كما يعبر "رولان بارت" (٤٨)

بيد أننا سنلاحظ أن مفهوم التناص في الدراسات العربية بقي مشتملاً على شيء من الغموض، ولعل ذلك راجع إلى صعوبة الوصول إلى تعريف نهائي لمفهوم التناص، بسبب بنائه أصلا على مبدأ تعددية المعاني (٤٩) ولكن ثمة جهود تعريفية مأخوذة عن تعددية المفهوم العربي الغربي ومحاولة التوفيق قدر الإمكان، ومن هذه الجهود محاولة رجاء عيد لتعريفه من خلال النص بقوله " هو انفتاح على واقع خارجي وتفاعل مع سياقه متجاوزا في ذلك حد البنيوية، فالنص يتولد من نصوص أخرى في جدلية تتراوح بين هدم وبناء وتعارض وتداخل، وتوافق وتخالف: (٥٠)

لكن عبد الملك مرتاض يرى أننا إذ نتناص نعيد كلام غيرنا بنسج آخر، من غير أن نكونه في كل أطوارنا، ونستوحيه، نضاده ونعارضه، نستحضره على وجه ما، في الذهن أو في المخيلة، فيجري على القريحة، ويغتدي نصا عائما في النصوص، شاردا في فضائها، وقد لا يعرف أحد ذلك على الإطلاق. (٥١)

ويعرفه جاسم عاصي بأنه "تشظي المعرفة بالموروث في جسد النص على شكل علامات وإشارات تشير إلى بنية حدث، وبمجموع الإشارات تكمن صيرورة الحدث الرئيسي وكليته" (٥٢)

ويرى خليل الموسى أن التناص تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة تشكيلا وظيفياً، فيغدو النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي أمحت الحدود بينها. (٥٣)

ولكننا سنلاحظ في معرض التعريف بالمصطلح أن بعض النقاد قد فرّق

بين التناص وجملة من المفاهيم التي تلتقي معه غيرأنها لا تعادله، كما فعل خليل الموسى حين ميز بين التناص والسرقة في ثلاثة اختلافات، الأول اختلاف المنـــــهج إذ إن السرقات تعتمد المنهج التاريخي التأثيري والسبق الزمني، في حين يعتمد التناص المنهج الوظيفي ولا يهتم كثيرا بالمرجع أو النص الغائب، إذ كان النص الجديد قد امتص وحول وظيفيا النص القديم، والثاني اختلاف في حكم القيمة، فهدف السرقات الشعرية تهجين الشاعر وإدانته، وهدف التناص نقيض لذلك، إذ إن الآخر مثقف مطلع ماهر في نسجه، وعمله إنتاجي إبداعي، أما الثالث فيمكن في القصدية، فالأخذ في السرقات قصدي في حين نجد إن الأمر في التناص لا يتم عن قصدية لأنه ينتج القراءة المطموسة والمنسية (الأثرية).(٥٤) ويخالف عبد الستار جبر الأسدي خليل الموسى في الاختلاف الثالث، إذ يرى أن التناص ليس واعيا فقط، بل هناك قسم منه ذو طبيعة قصدية واعية. (٥٥)

وهكذا فالتناص بالمفهوم الحديث لا يعني مجرد اجترار للنصوص المقتبسة أو امتداد أفقي لها، وإنما يقوم أصلا على فتح حوار مع النص المقتبس، بهدف توظيفيه وإعادة إنتاجه، ربما برؤية مختلفة قد تنتهي به إلى حد المفارقة (٥٦). لقد جاءت مذاهب التناص في العقود القليلة الماضية لتقاوم الاستطيقا الانعزالية لثقافة الطباعة الرومانسية، فكانت بمثابة الصدمة، وأثارت الضيق في النفوس، لأن الكتاب المحدثين المدركين إدراكا عميقا لأبعاد التاريخ الأدبي وللتناص القائم حقا في أعمالهم، شغلتهم فكرة أنهم ربما كانوا لا ينتخبون شيئا جديدا على الإطلاق، وإنهم ربما كانوا خاضعين تماماً لتأثير نصوص الآخرين. (٥٧) وربما كان هذا أحد الأسباب الكامنة وراء تأخر مصطلح (التناص) في الدراسات العربية، فضلا عن أن الناقد كان لزمن طويل خصما للمبدع متتبعا – لسرقاته – غير آبه بتسويغها عبر التناص.

هوامش الفصل الأول

١- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع ١٦٤، ١٩٩٢، ص ٢٥٢.

٢- عبد العاطي كيوان: التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ط١، ١٧، ١٩٩٨، ص١٧.

٣- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص ن ومرجع سابق، ص ٢٥٢.

٤- عزيز توما: مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، الرافد دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ع٣١، مارس ٢٠٠٠، ص ٢٠.

٥- سعيد بحيري: علم لغة النص، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١، ١٩٩٣، ص ١٠١.

٦- المرجع السابق، ص ١٠٦

٧- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، مرجع سابق، ص ٢٣٩.

٨- المرجع السابق، ص ٢٣١.

٩- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، مرجع سابق ن ص٢٣٨

١٠- يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآداب، بيروت، ط٤، ١٩٩٩، ص١٢٦

١١- بشير القمري: مجازات (مقاربات نقدية في الإبداع العربي المعاصر)،دار الآداب، بيروت، ط ١٩٩٩، ص٤٤

١٢- عزيز توما: مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، مرجع سابق، ص٢١

١٣- جاسم عاصي: قراءة التناص الموروث في النص، الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ع ٣١، مارس ٢٠٠٠ ن ص ٢٧

١٤- صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١ ١٩٩٦، ص٥٠ — ٥٣، بتصرف.

١٥- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص ٢١٣- ٢١٤.

١٦- ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢ ٢٠٠٠، ص ١٨١- ١٨٣، بتصرف.

١٧- عدنان قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، مؤسسة علوم القرآن، الشارقة، ط١، ١٩٩٢، ص ١٥٣.

١٨- حاتم الصكر: ترويض النص، الهيئة المصرية العامه للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، ١٩٩٨، ص ١٨٤.

١٩- عدنان قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، مرجع سابق، ص ١٥٣.

٢٠ - حاتم الصكر: ترويض النص، مرجع سابق ص ١٨٤

٢١- عبد العاطي كيوان: التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مرجع سابق، ص ١٥

٢٢- حاتم الصكر، ترويض النص، مرجع سابق ص ١٨٥.

٢٣- كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، مكتبة مدبولي، مصر ط٢، ١٩٩٣، ص ٣٤

٢٤- حاتم الصكر: ترويض النص، مرجع سابق، ص ١٨٥

٢٥- مفيد نجم: التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع ٣١٧ — ٣١٨، السنة ٢٧، أيلول — تشرين الأول، ١٩٩٧، ص ٤٧

٢٦- ب٠م دوبيازي: نظرية التناص، تعريب المختار حسني، فكر ونقد، دار النشر المغربية الدار البيضاء، ع ٢٨، أبريل ٢٠٠٠، ص١١٥.

٢٧- ب٠م دوبيازي: نظرية التناص، المرجع السابق، ص ١١٦.

٢٨- المرجع السابق، ص ١١٦

٢٩- إيف روتير: الواقعية وتفاعل النصوص، ت: علي نجيب ابراهيم، البحرين الثقافية، ع ٢٤، ابريل ٢٠٠٠، ص ١٢٧

٣٠- كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، مرجع سابق، ص ٤٠

٣١- المختار حسني: من التناص إلى الأطراس، علامات في النقد الأدبي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، ج ٢٥، المجلد السابع، سبتمبر ١٩٩٧، ص ١٧٨

٣٢- ب٠م٠دوبيازي: نظرية التناص، مرجع سابق، ص ١١٨.

٣٣- مفيد نجم: التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران، مرجع سابق، ص ٤٧

٣٤- خليل الموسى: التناص والاجناسية في النص الشعري، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، المجلد ٢٦، السنة ٢٦، ع ٣٠٥، ايلول ١٩٩٦، ص٨١

٣٥- المرجع السابق، ص ٨٥

٣٦- كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، مرجع سابق، ص٥١-٥٣، بتصرف

٣٧- شربل داغر / التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره، فصول، المجلد ١٦، ع ١، صيف ١٩٩٧، ص ١٣١.

٣٨- كاظم جهاد: أودنيس منتحلا، مرجع سابق، ص ٧٢

٣٩- أحمد علي محمد: في التناص، البيان، رابطة الأدباء، الكويت، ع ٣٣٩ أكتوبر ١٩٩٨، ص ٣٤

٤٠- عباس الجراري: تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب، منشورات النادي الجراري، مطبعة الأمنية، الرباط، ط١، أكتوبر ١٩٩٧، ص ٥٤٢.

٤١- عبد الملك مرتاض: الكتابة أم حوار النصوص، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، السنة ٢٨، المجلد ٢٨، ع ٣٣٠، تشرين الأول ١٩٩٨، ص١٦، بتصرف.

٤٢- المرجع السابق ص١٦-١٧، بتصرف

٤٣- محمد طه حسين: المحرض الخفي نحو كتابة جديدة (التناص وإشكالية المقاربة بين النصوص)، الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ع ٣١، مارس ٢٠٠٠، ص٣١

٤٤- شربل داغر: التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره، مرجع سابق، ص ١٣٠

٤٥- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٨٦، ص ١٢١.

٤٦- المرجع السابق، ص١٣٤، بتصرف

٤٧- المرجع السابق، ص١٢٢٠ ١٣٠

٤٨- عبد الملك مرتاض: فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، علامات في النقد الأدبي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، ج١، المجلد الاول، ١٩٩١، ص٨٣

٤٩- عزيز توما: مفهوم التناص في الخطاب الشعري المعاصر، مرجع سابق، ص٢١

٥٠- رجاء عيد: القول الشعري (منظورات معاصرة)، منشأة المعارف، الإسكندرية ١٩٩٥، ص٢٢٧

٥١- عبد الملك مرتاض: الكتابة أم حوار النصوص، مرجع سابق، ص ١٧

٥٢- جاسم عاصي: قراءة التناص الموروث في النص، مرجع سابق، ص ٢٩

٥٣- خليل الموسى: التناص والإجناسية، مرجع سابق، ص ٨١

٥٤- خليل الموسى: المرجع السابق، ص ٨٤

٥٥- عبد الستار جبر الأسدي، قراءة في الإشكالية النقدية، ماهية التناص، الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ع ٣١، مارس ٢٠٠٠، ص ١٧

٥٦- عبد المنعم عجب الفيا: التناص في القصيدة الحديثة، البيان، رابطة الأدباء، الكويت، ع ٣٥٥، فبراير ٢٠٠٠، ص ٣٦

٥٧- والترج.أونج: الشفاهية والكتابية، ت: حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير ١٩٩٤، ص ٢٤٠

الفصل الثاني

مصـادر التنـاص

في خطاب البرغوثي الشعري

مصادر التناص في خطاب البرغوثي الشعري

من المسلم به عند كثير من الباحثين أن اللغة اجتماعية بطبعها، لها تحولها الفردي (الكلام) أي أن الفرد يستهل أداة اجتماعية محملة بتاريخ طويل من الاستعمال الأدبي وغير الأدبي مشتملة على مجازات متوارثة. وبما أن الكلام – أي كلام – لا يبدأ من صمت، وإنما يبدأ من كلام سابق فإن هذا السابق يظل له حضوره الفاعل والقوي في الحاضر، عن وعي أو عن غير وعي، إذ يأخذ – حضوره- شرعية المشاركة الإنتاجية في وضوح أحيانا وفي خفاء أحياناً أخرى، وفي فردية أحيانا وجماعية أحيانا أخرى [1] وحضور السابق في الحاضر يعني وجود امتزاج حتمي بين الذاكرتين العامة والخاصة، حتى لا ندري – في كثير من الأحيان –متى تبدأ إحداهما ومتى تنتهي الأخرى، إذ إنهما ينصهران في بوتقة الإبداع ليستحيل الدخيل إلى عنصر أصيل بفعل الهيئات المصاحبة التي تمنع لفظه [2]، ولا شك أن التداخل بين العام والخاص يؤثر في رؤية المبدع لعالمه، إذ إن النص الغائب يمتلك رؤيته التي تصل إلى درجة شديدة الاتساع أو تنحصر في إطار محدود، وبالضرورة فإن النص الحاضر سوف يمتص الاتساع على إطلاقه، أو المحدودية في خصوصيتها، ونادرا ما يجمع بينهما لكن هذا الامتصاص يوظف بعد ذلك من خلال رؤية الإبداع الحاضر وحسب مستهدفاته الشعرية [3].

إن كل الآثار الإبداعية أصولا تستقي منها أو تستند إليها، أو توظفها فنيا، ومتى كانت تلك الأصول حية: عقيدة وتاريخا، وفلسفة، فإن الآثار الإبداعية التي اتكأت عليها ستقترب من دائرة البقاء إنسانيا، ومتى كانت مفتعلة، ابتعدت عن دائرة البقاء والخلود وماتت بعد ولادتها مباشرة، من هنا فإن كشف الأصول الشعرية لأي شاعر لا يعني بالضرورة حسما قاطعا للمؤثرات التي ظللت آثارها بظلالها. [4] وقد تعالت أكثر من صيحة تدعو

للعودة إلى الجذور التراثية التي تعد إرثا مجيدا علينا أن نحافظ عليه، وذلك باستقاء الموضوعات ذات الوهج بدءا من الأساطير وانتهاء بما سطره التاريخ، لأن الإبداع لا يكون إلا بالتواصل بين هذا التراث والحياة الجديدة بما فيها من قيم خلاقة، ونظرة فلسفية تاريخية، قادرة على أن توجد الاستمرار الفلسفي بين أبناء الأمة قديما وحديثا. (٥)

وشعر الرواد مليء بالنصوص الموروثة المختلفة الانتماء والمستوى، فالنصوص التراثية الحاضرة في شعرهم تنتمي إلى الحقل التراثي الأدبي، والحقل الديني، والحقل الأسطوري، وأما مستويات التوظيف فمختلفة أيضا، فهي في تجارب الرواد المبكرة تبدو كأنها نوع من الاستعراض الثقافي، ولكنها تحولت بالتدريج إلى توظيف فاعل متفاوت التأثير والحضور في النص الشعري الحديث. (٦) بيد أن هذا التنوع في مصادر التناص تشتمل على تداخل يصعب معه الفصل بينهما، ولعله بسبب من هذه الصعوبة نجد اختلافاً بين النقاد في النظر إليها فمنهم من يجعلها جميعاً تحت مظلة المصادر التراثية على اعتبار أن الدين والأسطورة جزء لا يتجزأ من التراث الإنساني،ومنهم من يصنفها مضمنا التاريخ والدين تحت بند واحد هو التراث في حين يفرد للأسطورة بندا آخر لما في الأسطورة – بأصولها الموغلة في القدم – من فكر قد يتعارض مع ما يذهب إليه الدين.

وتبقى كل تلك التصنيفات خاضعة للنقاش، فالأسطورة هي جزء من التاريخ أو من التراث، وليست حكرا على أمة دون أخرى. وسنجد ضرباً من الشيوع في استعمال الأسطورة في النص الأدبي مرتبطاً بدرجة شيوعها في الحياة الثقافية العامة للأمم بغض النظر عن كون هذه الأسطورة أو تلك تمثل جزءاً من تراثنا تلك الأمة أو لا تمثل

نعم إن لكل أمة أساطيرها التي تسوغ كثيرا من الأسئلة القديمة وإجاباتها، لكننا سنلاحظ أيضاً أن ثمة تداخلا غير قابل للفصل في كثير من الأحيان بين ما هو تاريخي وما هو ديني في تلك الأساطير، فالعرب –إذا

استبعدنا وجود الآلهة – أمة لها أساطيرها التي تسمها وتعلل ما لا يستطيع العقل الإنساني تعليله من ظواهر طبيعية وإشكالات أخرى لم يكن ليدركها لولا نسجه تلك الأساطير، ومن الأمثلة على امتزاج الديني بالتاريخي امتزاجا يصعب الفصل معه ما نجده في خطاب البرغوثي (٧):

ما أكثر الذين هاجروا إلى المدينة المنورة

لكن واحدا فقط

مضى "لبطن ذلك الوادي"

وصوته نذير مجزرة:

"من شاء فليتبع"

وما مضى في إثره أحد

فالهجرة إلى المدينة المنورة حدث تاريخي، وفي الوقت نفسه حدث ديني، وهذا التداخل يكثر في تجربة الشاعر، وله ما يسوغه، إذ إن الكثير من الكتب السماوية – بما فيها القرآن بوصفها نصوصاً دينية – ضمنت تسجيلا مجملا، أو مفصلا لوقائع تاريخية في حقب مختلفة.

١- المصادر الدينية:

استدعت التناص الديني طبيعة التجربة الوجودية للأمة، في هذه المرحلة الصعبة المأساوية بمعانيها وصورها وتتضمن لغة الشاعر رؤياها الفكرية والفلسفية التي أراد الشاعر أن يمنحها عمقها وشموليتها ويشحنها بالدلالات من أجل التأثير في المتلقى نظرا لما تتمتع به اللغة الدينية من حضور وتأثير خاصين في الوعي الجماعي فضلا عما يمكن أن تقوم به من إثراء للنص الشعري.

إن المهمة التي يؤديها التناص تنبع من خصوصية اللحظة التي مثلتها الرؤيا الدينية في سياق التجربة الوجودية الإنسانية ولذلك فالشاعر يتخذ من هذه

التجربة بما تحمله من دلالات وتوتر وكثافة أساسا يقيم عليه رؤيته للواقع العربي (٨)

ويكتظ شعر الرواد بالرموز المختلفة الانتماء والمصادر، وهي متفاوتة في حضورها وتأثيرها في بناء القصيدة، فمنها الرموز الدينية التي ينتظم في إطارها الأنبياء والرسل الذين وجد الرواد فيهم دلالات متعددة وخصبة للتوظيف الشعري، وبخاصة النبي محمد صلى الله عليه وسلم والمسيح عليه السلام، وأيوب الذي تفرد بدلالة الصبر على البلاء والمرض، كما ينتظم في إطارها رموز إنجيلية مثل لعازر رمز الانبعاث الكاذب، ويهوذا الاسخريوطي رمز الخيانة والغواية، ومريم المجدلية رمز المعاناة من القيم السائدة فضلا عن رموز قرآنية وتوراتية كالخضر وقابيل وهابيل ورموز مقدسة عند بعض الشعوب الوثنية مثل زرادشت وبوذا. (٩)

ونعني بالمصادر الدينية هنا القرآن الكريم والحديث الشريف وما جاء في الكتب السماوية الأخرى من نصوص، ويعرف التناص مع المصادر الدينية عادة بالاقتباس، فالاقتباس يدخل دائرة التناص ويشكل رافدا مهما وأساسيا من روافده، وقد يأتي التناص عبر مجموعة من التداخلات التراثية أو الأسطورية، وهنا يختلط التناص بالاسترجاع يوصفه مصطلحات حديثاً، ويمثل الاقتباس شكلا تناصيا يرتبط مدلوله اللغوي بعملية (الاستمداد) التي تتيح للمبدع أن يحدث انزياحا في أماكن محددة في خطابه الشعري، بهدف إفساح المجال لشيء من القرآن أو الحديث النبوي، وهنا يجب أن يوضع في الاعتبار (القصد النقلي)، وما دام التناص قد دخل في دائرة (النصوص المقدسة) فإنه من الضرورة تخليص النص الغائب من سياقه الأصلي ليصبح — على نحو من الأنحاء — جزءا أساسيا في البنية الحاضرة (١٠)

أ- القرآن الكريم:

يعد القرآن الكريم رافدا مهما للشعر العربي المعاصر، فقد نزعت فئة

من الشعراء العرب المعاصرين إلى أن تقتبس من القرآن صياغات جديدة لم يعرفها الشعراء من قبل، ومشكلة التعبير هي التي تحمل الشاعر المبدع على التفتيش عن عبارات جديدة ولغة جديدة غير مستهلكة تستطيع أن تنقل أكبر قدر ممكن من المعاناة والإحساس، وهي تدفع الشعراء إلى خلق رموز جديدة وبعث أساطير قديمة واقتحام أرض مجهولة واستعارة لغة دينية وآيات قرآنية، وتضمين معاني الوحي بلغة تحاكيه وصياغة تؤاخيه وان لم تبلغ شأوه، [١١] ويكاد لا يخلو خطاب شعري حداثي من استدعائه وامتصاصه — على نحو من الأنحاء — ويصل الامتصاص إلى درجة الذوبان حتى نكاد لا نفصل فيه بين الخطاب الحاضر والخطاب الغائب نتيجة لكثافة الاستدعاء من ناحية وامتزاجه بنسيج الخطاب الشعري من ناحية أخرى، وهو امتزاج يكاد يتخلص نهائيا من السياق القرآني. [١٢].

وتنقسم اقتباسات الرواد من القرآن الكريم على قسمين: الأول، الاقتباس الكامل لآية أو جملة من آية قرآنية، مع تحوير بسيط أحيانا بإضافة أو حذف كلمة، أو بإعادة ترتيب مفردات الجملة، وغالبا ما يكون هذا التصرف مما له علاقة بالوزن الشعري والثاني اقتباس المعنى فقط وصياغته بلغة الشاعر مع الإبقاء على كلمة من الكلمات الدالة على الآية، فالأول قليل جدا أما الثاني فكثير، [١٣] ومن أشهر هذه العبارات الدينية ما نرى في قصيدة "النبوءة" لعبد الوهاب البياتي [١٤]:

عندما ينفخ في الصور ولا يستيقظ الموتى

ولا يلمع نور

ويصيح الديك في أطلال أور

آه ماذا للمغنى سأقول ؟

وأنا أجمع أشلائي التي بعثرها الكاهن

في كل العصور

ونذوري والبذور"

ومن أمثلة تناص البرغوثي مع القرآن قوله [١٥]:

أحلامي ركبت، أمس، قطار الليل

ولم أعرف كيف أودّعها

وأتتني أنباء تدهوره في وادٍ

ليس بذي زرع

وفي موضع آخر [١٦]:

لا تنقذ الموؤدة الكف التي   ما أتقنت شيئا سوى حفر الحفر

وللتناص القرآني ثراؤه واتساعه، إذ يجد الشاعر فيه كل ما قد يحتاجه من رموز تعبر عما يريد من قضايا من غير حاجة إلى الشرح والتفصيل، فهو مادة راسخة في الذاكرة الجمعية لعامة المسلمين بكل ما يحويه من قصص وعبر، ناهيك عن الاقتصاد اللفظي والغنى الأسلوبي الذين يتميز بهما الخطاب القرآني.

ومن ذلك تناص البرغوثي مع قصة يوسف – الواردة في القرآن – في هذا المثال:

ونحلم بالمواعيد البعيدة والقطاف

فإذا بها سبع عجاف بعدها سبع عجاف [١٧]

ولعلنا نجد ملامح قصة يوسف التي وردت في القرآن الكريم في غير موضع من شعر البرغوثي إذ نجد قصيدة "أكله الذئب" [١٨] التي تعتمد هذه القصة في فكرتها الرئيسة.

وفي موضع آخر من شعره يشير إلى شخصية يوسف من غير تصريح بذكره، فيقول: [١٩]

أنا أصغر الأبناء أحمل بين عينيّ

الأسى

وكبار قومي هانئون

ومن التناص مع القص القرآني تقاطع خطاب البرغوثي الشعري مع قصة موسى عليه السلام، إذ أوحى الله لأمه أن تلقيه في النهر، خوفا عليه من فرعون وجنوده، ولكن البرغوثي يوظف هذا الملمح بشكل مضاد مخاطبا الأم الفلسطينية موصيا إياها في قصيدة "رنة الإبرة"[٢٠] قائلا:

مدي يديك إلى المراسي النائبات جميعها

لمّي الصناديق التي حملت صغارك

في سواد الموج

ربيهم

أعيديهم ليوم الملك

فكي السحر والألغاز عنهم ١٨

ويمزج البرغوثي خطابه الشعري بتقاطعات أخرى مع بعض الآيات القرآنية، مبتعدا بها عن سياقها القرآني، ومن مثل ذلك قوله:[٢١]

أنا كاظم الغيظ الصغير

حملت همي في الهبوط

إلى الموانئ في صعود الطائرة

وحملته في الاعتصام ووسط كل مظاهره

وفي قصيدة "المهرة، الركض، اللجام"[٢٢] يقول مخاطبا عز الدين القسّام:

ويطلع وجهك المنذور يا قسّام ليس كمثله شيءٌ

وفي موضع آخر من القصيدة:

ويا خرق التعوّد، يا اتجاه النار، يا وجها وليس كمثله شيءٌ
"ويعيد" تشتهيك، وصحبك ابتاعوا بنادقهم
بأكياس الطحين
ويكررها مرة أخرى في قوله:
تقاطع بينكم سيل الرصاص / القتل / وارتفعت إلى كبد
السما نجمة:
ومولد شارة أولى،
وليس كمثلها شيءٌ

وفي قصيدة "زقاق" نتلمس قوله تعالى (وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل)، ولكن البرغوثي بطلب عدّة من الضوء للأطفال القادمين إذ يقول: [٢٣]

فيا ساحة الأضرحة!
كفاك اتساعا!
ويا عمرنا امتدّ، يا أهل أطفالنا
أرضعوهم حليبا كثيرا
أعدوا لهم ما استطعتم من الضوء
أبقوا لهم كل عود ثقابٍ
وخلوا القناديل، والزيت
فالليل ينوي الإقامة فينا طويلا

وفي تناص آخر مع قوله تعالى: (والباقيات الصالحات خير عند ربك ثواباً وخير مردا) سورة مريم، آية ٧٦، يقول البرغوثي في قصيدة "تهافت التهافت"[٢٤]

تتسللين إلي ذات فجاءةٍ

وأمر منك إليك

هل هذا انتهاءٌ أم سجال؟

متشبثا "بالباقيات" سألت

لكن "الطوارئ" جاوبتني بانهيارات الجبال

وفي تناص مضاد مع قوله تعالى (يا أيها الذين آمنوا أطيعوا الله وأطيعوا الرسول وأولي الأمر منكم) سورة النساء، ٥٩، يقول في قصيدة "زمن الاشتباك"[٢٥]:

ويقول السلطان لنا:

شدوا الأحزمة لأجل الوطن التزموا الصمت لأجل الوطن

تحلوا بالصبر لأجل الوطن أطيعوا الأمر وأهل الأمر لأجل الوطن

وموتوا من أجل الوطن فقلنا: مهلا!

نحن الوطن!

ونحن الوطن فكفوا!

وفي قصيدة "مبارك خطوك في الأرض" يتناص البرغوثي مع قوله تعالى(إليه يصعد الكلم الطيب والعمل الصالح يرفعه) سورة فاطر، آية ١٠، إذ يقول[٢٦]

على الصخرة ننقش أغانينا

والطير نحمّله الكلم الطيب

يطوف به على نوافذهم

وفي قصيدة (أضع اليد اليمنى على الخد الأيمن) يشير البرغوثي إلى قوله تعالى (ألم تر أنهم في كل واد يهيمون، وأنهم يقولون ما لا يفعلون) سورة الشعراء، الآيتان ٢٢٥، ٢٢٦ ولكنهم في نص البرغوثي أنبياء، يقولون ما يفعلون، فيقول[٢٧]

وبينهم الأنبياء الذين يقولون ما يفعلون

يخافون حينا وحينا يخيفون

يبتدئون ولا ينتهون

ونجد تناصا آخر مع قوله تعالى) فاصبر صبرا جميلا) سورة المعارج، آية ٥، في قصيدة "لي قارب في البحر" إذ يقول [٢٨]

وأكاد أسمع دمع جدّت فقدن الصبر يهمس مرهقا "صبرا جميلا"

وأنا محاولة البقاء وكل ما حولي يحاول أن أزول

ويستشعر البرغوثي عظم الأمانة التي حملها الإنسان في قوله تعالى (إنا عرضنا الأمانة على السماوات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الإنسان إنه كان ظلوما جهولا) سورة الأحزاب، أية ٧٢، ليتناص مع هذه الآية في قصيدة "غرف الروح" إذ يقول: [٢٩]

أوصافنا في اتساع السهول

وبين يدينا تقوم الجبال

وقد حمل الدهر أكتافنا

مثلما حمّل الله آدمه

إرث أرض وذرية

خطونا سوف يرسي لها ما لها من مصير

وفي قصيدة "رنة الإبرة" يلتقي البرغوثي بقوله تعالى (والتين والزيتون، وطور سنين، وهذا البلد الأمين) سورة التين، الآيات ٢، ١، ٣ إذ يتعجب البرغوثي قائلا: [٣٠]

التين والزيتون والبلد الأمين

وشال رأسك، كحل عينيك الإلهي

القلاع الغامقات

رنين إبرتك التي رقعت على ليلٍ

سهرت سواده وبياضه

....

كيف زُجّت كلها في خيمة ؟

ب- الحديث الشريف:

وكما عكف الشعراء على النصوص القرآنية ينهلون منها مادتهم التناصية التي تغني رؤاهم النصية، فإن الحديث الشريف – كما حده علماؤه بأنه كل قول أو فعل أو تقرير صدر عن النبي – صلى الله عليه وسلم – كان أحد المشارب التناصية التي رفد منها الشعراء العرب في عصورهم المختلفة، وإن كانت في البداية تظهر ظهورا مباشرا هدفه النصح والإرشاد، أو أخذ العبرة لكنها بعد حين صارت متداخلة بالنص الشعري تداخل السدى واللحمة، حتى يصعب فصلهما كما يصعب تبينها، وخاصة عند غياب الإحالة أو التنصيص، ومنها في خطاب البرغوثي [٣١]:

وأنا الذي يخفي الكثير لأنه يدري الكثير

أدري – لعلمك – أن سيف حبيبتي

هو أقرب الأسياف من عنقي

وأني قابض جمرا

وفي هذا تناص مع قول الرسول – صلى الله عليه وسلم – " الصابر فيهم على دينه كالقابض على جمر " ويلتقي البرغوثي مع الخطاب النبوي وخاصة فيما يرتبط بحادثة الهجرة التي وظفها بعض الشعراء الفلسطينيين في أشعارهم لتوازيها مع هجرة الفلسطيني القهرية من أرضه التي نشأ عليها، وعن أهله الذين عرفهم، وكذلك كانت هجرة الرسول محمد – صلى الله عليه وسلم – هجرة قهرية، خرج فيها تاركا مكة إلى المدينة المنورة، بعد أن اشتد أذى

المشركين له، فيلتقط البرغوثي بعض ملامح هذه الهجرة، في مواضع من شعره، كقوله في قصيدة "أركض نحوك.. أركض معك"(٣٢)

لمي عليّ رداءك

ولتشري خضرة الأرض حولي

أخبئ خطاي وخضرة جسمي فيعمون عني

ونكمن حتى نواصل هذا الطراد الطويل

ومن ملامح الهجرة التي التقطها البرغوثي ليتناص معها هجرة عمر الثورية المختلفة، و نجدها في قصيدة "سطور في كتاب الثورة"(٣٣) يقول:

ما أكثر الذين هاجروا إلى المدينة المنورة

لكن واحدا فقط

مضى "لبطن ذلك الوادي"

وصوته

نذير مجزرة

"من شاء فليتبع"

وما مضى في إثره أحد !

ج- الكتب السماوية:

لم يقتصر النص الشعري على ما جاء في القرآن والسنة من أخبار وقصص، ليرفد مادته الشعرية بما قد تحتويه هذه النصوص من قبسات تناصية يوظفها لخدمة موضوعه الشعري، بل تعدى ذلك إلى ما جاء في الكتب السماوية من نصوص توارتية وإنجيلية – قد يكون القرآن أو الحديث تعرضا لها أو صححاها وقد تكون مأخوذة بنصيتها المباشرة – ولا سيما أن الشاعر المعاصر خاضع لواقع

يجعل من التلميح بالرمز والقناع وغيرها من وسائل التناص الوسيلة المثلى للتعامل مع هذه الموضوعات التي استهلكتها المباشرة.

ينظر الشعر نظرة فنية تاريخية إلى الكتب المقدسة، وإلى ما جاء فيها من قصص وبخاصة ما ازدحمت به التوراة من حكايات مثيرة، وما في قصة صلب المسيح من مثيرات فنية، وما في عصيان ابن نوح لوالده – في القرآن – من تمرد ودلالة على الاعتداد بالنفس وما في موقف الشيطان أمام الذات الإلهية من هذه الدلالة السابقة، إلى غير ذلك مما لا شأن له بالقاصد الأصلية لهذه الكتب، أو التحقيق التاريخي لبعض أحداثها كصلب المسيح أو عدم صلبه، فالنظرة هنا لا صلة لها بالقداسة الدينية، كما لا شأن لها بها، حين تتعامل مع التاريخ، بالحقيقة التاريخية... وتناولها في هذا المعرض تناول فنيّ، لا شأن له بالجدل التاريخي والديني، مع لفت النظر إلى أن الفن لا ينقض الحقائق التاريخية والدينية حين يفعل ذلك، كما لا ينقض حقائق الواقع والطبيعة حين يجسد الأشياء، ويبث الحياة في الأحجار والأشجار، ويتحدث عن الإنسان والكون حديثا يصدم الحقائق العلمية إن أخذ أخذا حرفيا، ذلك أن للفن لغته الخاصة، وللفنان رؤيته الجديدة للكون والإنسان [٣٤] وقد أفاد مريد البرغوثي من الكتب السماوية كما أفاد غيره، لنجده في مثل قوله [٣٥].

رسم الضوء على الحائط ظلا كالصليب

ومع العتمة رفت بذراعيها

وطارت فوق أغصان السماء

وكما هو معلوم فإن الصليب رمز للديانة المسيحية وهو أيضا وارد الذكر في القرآن الكريم بقصته الحقيقية غير المحرفة.

وتناص إنجيلي آخر مع وصايا السيد المسيح لحوارييه [٣٦]

تعالوا إليّ يا كل الأولاد

الطموهم بالضوء

أولئك الذين يجعلوننا

نبكي

نبكي

نبكي

ويستحضر البرغوثي شخصية المسيح "عليه السلام" في مواضع كثيرة من شعره، عبر آليات مختلفة، وحضور المسيح في الشعر الفلسطيني أمر وارد، إذ إن فلسطين هي أرضه التي ولد فيها، وهذا ما قدمه البرغوثي في قصيدة "ليس في الأوليمب" (٣٧) بقوله:

هنا

وحيث صار عمر السيد المسيح

ألفي سنة

وحيث كحلي السماء غامض كالخوف

يلقي به على

خيوط الحطة البيضاء والعقال

وللتناص مع شخصية المسيح مواضع أخرى في خطاب البرغوثي، سترد في فصل لاحق.

وكما اتصل البرغوثي بتناصات إنجيلية، اتصل كذلك بنصوص توراتية، خاصة أن التوراة هو كتاب اليهود الذي نسبوا إليه كثيرا من تلفيقاتهم التاريخية التي يتذرعون بها لاحتلال وطن الشاعر الذي يمثل القضية الأهم في نصوصه الشعرية، لنجده يستعمل "سفر التكوين" في واحد من عنواناته وهو "الطوفان وإعادة التكوين" (٣٨)

٢- المصادر التراثية:

إن النص الأدبي العربي الحديث الشعري منه بوجه خاص نص أسهمت في

تشكيله مكونات ثلاثة هي (الأنا، والآخر، والعالم)، لقد حاك نسيج هذا النص خيطان اثنان (هما خيط التراث العربي، وخيط تراث الآخر) يسرهما للكاتب العربي وحدد طريقة تضافرهما وصور علاقتهما المتبادلة العالم الذي أنجب هذا النص ولذا كان على المرء أن ينظر بداية إلى هذين الخيطين ويتبين دور كل منهما في تشكيل البنية الإنسانية للنص الأدبي العربي الحديث، هذه البنية التي خلقها التناص ويسرها عالم منتجه [٣٩]، والبحث بصدد الحديث عن الخيط الأول وهو خيط التراث العربي، فمتتبع نصوص الشعر العربي الحديث منذ حقبة ما يسمى بالأحياء أو حقبة الكلاسيكية المحدثة يلاحظ بسهولة الموروث الثقافي العربي واضحا فيه، يلاحظ في النماذج الكلاسيكية التي حاكاها شعراء حقبة الإحياء ضمنا أو عارضوها صراحة، ويلاحظ كذلك إشارات واستلهامات لهذا الموروث في شعر رواد الرومنتيكية، وتوظيفات متنوعة في شعر ما بعد الرومنتيكية وخاصة فيما يسمى بالشعر الحر أو شعر التفعيلة في النصف الثاني من هذا القرن. [٤٠]

"وكان للإحيائيين تعاملهم "الأفقي التسجيلي" مع التراث، ظهر ذلك في المعارضات الشعرية، ورصد وقائع التاريخ المتتابعة، وربما جاءت القصيا مطولة تدور حول شخصية تاريخية واحدة كعمر بن الخطاب أو علي بن أبي طالب أو أبي بكر الصديق، هذا طبعا غير ما نجده في شعرهم من خيال وصور تراثية قديمة، وتضمينات واقتباسات من القرآن والحديث الشريف والحكم والأمثال العربية

ومع ظهور جماعة الديوان ومدرسة أبولو أخذ تناول الآثار التراثية في الشعر شكلا آخر من جهة، وامتد إلى التراث الأجنبي من جهة أخرى، فاستمد شعراء المدرستين المعطيات الأسطورية اليونانية والرومانية، وشاعت الإشارة إلى هذه الأساطير في شعر العقاد وأبي شادي وغيرهما، ولكن التعامل مع التراث لم يخرج من نطاقه" الأفقي التسجيلي" إلى نطاقه "التوظيفي الفعال" إلا مع بداية الخمسينيات على أيدي شعراء الشعر الحر،

واتسع نطاق هذا التوظيف موضوعيا، فلم يعد تراثا عربيا إسلاميا حسب، بل غدا تراثا إنسانيا، ومن ناحية الكم والامتدادات اتسعت الدوائر، وتعددت الزوايا التي يتعامل بها الشاعر الجديد مع التراث مثل التاريخ والتراث الشعبي، والأقنعة والمرايا والتراث الأسطوري "(٤١)

يرى فريق من الباحثين والنقاد والمبدعين أن التراث تجربة إنسانية، بعضهم يطلقها وبعضهم يقيدها بشروط فالبياتي مثلا يرى أن التراث تجربة إنسانية ومكتسبات ومعارف لها القدرة على الديمومة والامتداد في الزمان، وكذلك يجدغالي شكري (التراث) تراثا متسعا غير مقصور على تاريخ الإسلام في المنطقة، وإنما يمتد في جوف الزمن إلى تلك الحضارات القديمة في سومر وبابل وفينيقيا ومصر الفرعونية وغيرها، أما صلاح عبد الصبور فيرى أن التراث هو كل التراث الكلاسيكي اليوناني والروماني والعربي، واشترط بعضهم لهذه الهوية الإنسانية الشمولية للتراث عناصر تتمثل في العلم والتقنية والقيم الخلقية والجمالية، وهذا هو ما عناه طه الراوي في قوله بأن التراث هو الذي يمثل كل ما هو مشرق وإيجابي من مواريث الإنسانية، (٤٢) ويلاحظ أنه كما اختلف على مفهوم التراث كان ثمة خلاف على تحديد زمن التراث وعناصره وعلى وظيفته.

يشكل التراث رافدا آخر مهما في إمداد القصيدة بمادة ثرة لها قيمتها ووزنها، ومن

ركز " إليوت " عل الحس التاريخي إذ يقول (إن معرفة التراث تتطلب الحس التاريخي الذي لا غنى عنه لمن يريد أن يبقى شاعرا بعد سن الخامسة والعشرين، والحسن التاريخي يتضمن إدراكا ليس للماضي وحسب، بل لحضوره أيضا)

يعول" إليوت" في ذلك على إلمام الشاعر بالتراث الإنساني إلى الحد الذي يجعله يقول: " إن الجزء الأكبر من إلهام الشاعر يجب أن يأتي من قراءته ومعرفته بالتاريخ "(٤٣)

إن فهم "إليوت" للزمن الإبداعي دائري أو شبه دائري، يعبر عنه بالرباعية الأولى Burnt Norton من الرباعيات الأربع Four Quartets إذ يقول: (٤٤)

الزمن الحاضر والزمن الماضي

لعلهما معا في الزمن المستقبل

والمستقبل جزء من الماضي

ما كان وما سوف يكون

ينتهي كله في نقطة واحدة

التي هي دائما الزمن الحاضر

ويظل في الذاكرة وقع الأقدام

في منحدر الطريق الذي لم نسلكه

نحو الباب الذي لم نفتحه

إلى داخل حديقة الورد

وفي السياق نفسه يرى أدونيس أن الشاعر العربي المعاصر لا يكتب في فراغ، بل يكتب ووراءه الماضي وأمامه المستقبل، فهو ضمن تراثه ومرتبط به.(٤٥)

من أجل ذلك تميزت علاقة الشاعر الحديث بالتراث، بوصفه مادة معرفية ومرجعية شعرية وتمثل تلك العلاقة انعكاسا لوعي الشاعر بالتراث بوصفه منجزا إنسانيا لا كتلة آتية من الماضي علينا قبولها كاملة والانحباس داخل قدسيتها، لذلك ينقل الشاعر المعاصر – والفكر الشعري الحديث عامة – تأثير التراث إلى الذات، وتكون الذات الشاعرة عاملا أساسيا في العثور على (تراثها) ضمن التراث، فيكون لها من بعد أفق واضح تنشأ عنه رموزها الشخصية والخاصة، وتبدع كذلك كيفيات وطرائق ظهور التراث في القصيدة، وتخطي مفهوم الماضي الذي حصر فيه السلفيون معنى التراث،

ورفض مفهوم التجاوز أو القطيعة مع الماضي بالمعنى السطحي المتضمن – إضافة إلى دلالات الجهل بالتراث بوصفه مصدرا معرفيا ومنجزا روحيا – خللا في تصور الثقة بين الشعر ومرجعياته أو مكوناته وفي مقدمتها الموروث في رموز وأساطير وملاحهم وتقاليد وإبداع خالص. (٤٦)

يكون الاستلهام التراثي إذن تطورا للقصيدة العربية، لأنه مجافاة لهيمنة الذات وضمائر (الأنا) وإقصاء للغنائية التي أورثت الملل في ذهن القارئ وهو يتلقى مواقف مكررة ترسخ المباشرة والتقريرية في موقف الشاعر أو موقعه إزاء موضوعه، ولا نشك في أن ما نسميه (وعي التلقي) كان وراء هذه الهجرة إلى الماضي، متجلية في التراث إنسانيا وقوميا ووطنيا، فلقد أصبح الشعراء المجددون على يقين بأن صلة القراء بقصائدهم تضعف وتتقطع كلما أوغلوا في المباشرة والخطابية والشعارات، لأن ذلك ليس هو ما يريده المتلقي المعاصر من الشعر، (٤٧) فكان على الشعر أن يصل إلى المتلقي عبر ما يدهشه ولا يكرر ما تمجه حساسيته. (٤٨)

"وقد نبه عدد كبير من الباحثين العرب على العلاقة بين هذه العودة وبين الأزمات الكبرى التي تمر بها الشعوب العربية، ولا حظوا طغيان الجانب التراثي أحيانا على الجانب المعاصر المطلوب لصياغة صورة التقدم، كما أن الربط بين التراث والتيارات الدينية واضح في دراسات كثيرة أيضا، وخاصة الاستجارة بالماضي في مواجهة المد العلمي المادي المعاصر دون تحليل هذا التراث وبيان ما فيه من "حافز" "وعبء" وما ينطوي عليه من ثبات أو تحول" (٤٩)

وكما سبق فمنذ شعر الإحيائيين والكتابات النقدية والإبداعية تدور حول مفهوم التراث وتوظيفه في النص الأدبي، وقد حملت هذه الكتابات عنوانات عديدة لم يكن التناص من بينها حتى وقت قريب، ولكنها من الحقل نفسه وتؤدي الوظيفة نفسها من قبيل توظيف التراث، الرموز التراثية..... وغيرهما.

أ. الأبعاد التاريخية:

لقد كان تضمين أحداث التاريخ في القصائد موضوعا نقديا وجماليا منذ أقدم العصور وقد تحدث فيه "أرسطوطاليس"، وأوضح أنه لا مانع من أن يتخذ الشاعر موضوعه من الأحداث التي وقعت فعلا، (لأن بعض الحوادث التاريخية بطبعها محتملة الوقوع ممكنة) لكنه يستدرك موضحا الفرق بين الشاعر والمؤرخ، فالمؤرخ يروي الأحداث التي وقعت فعلا والشاعر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي، في حين أن التاريخ يروي الجزئي، لهذا كان الشعر أسمى مقاما من التاريخ [٥٠]

ويظل التاريخ مركز جذب للشاعر الحديث، بما يقدم من أمثولات وعبر مترشحة ومصفاة، بهيئات سردية مرمزة أو مختزلة في حبكات لها أثر دلالي تعجز عنه المباشرة والتقريرة والغنائية الصارخة، [٥١]

وهذا عامل ثان – إلى جانب الوعي بالموروث بوصفه حاصلا قوميا تراثيا – أسهم في الاتجاه نحو التاريخ بوعي جديد [٥٢] إذ يتطلب الأمر تعميم المغزى والدلالة دون إفصاح كي لا تفسد الدلالات ويكون الدال ومدلوله أو وجها الاستعارة (المستعار والمستعار له) متساويين على نحو آلي ساذج، إن استعارة الماضي هنا تصبح استعارة موسعة ومنفتحة – لا على استلاف الواقعة من سياقها الماضي فحسب – بل أداة فنية بلاغية تنطوي على مغيّب أو محذوف هو المشبه به دائما أو المحال إليه، أي الحاضر الذي يخترق الماضي زمنه من أجل الوصول إليه وهذا هو جوهر دلالة عملية التناص، والتعديل الجاري عليها، فهنا لن نعثر على إجراءات تناصية تقليدية، أي وجود نص سابق في نص لاحق مضمنا أو معارضا أو متدرجا في ثناياه بل سنجد تناصا بلا تفصيلات أوإرشادات وتلميحات لأن إطاره في أصل استعماله قد خضع للتمدد والتوسع[٥٣]

"وقد اشترط بعض النقاد أمورا ثلاثة ليصبح التراث جزءا من تجربة الشاعر المعاصر، وهي رؤية ذاتية متسقة، وتحقيق العلاقة الجدلية بين الموضوعية التاريخية والموضوعية المعاصرة الموظف لها، وتكافؤ العلاقة بين

الرؤية الذاتية والتقدير الشخصي من جهة، وبين الحقيقة الموضوعية في إطارها التاريخي من جهة أخرى "[٥٤]

ويمكن القول إنه قد نجح كثير من شعراء التيار الجديد في توظيف التراث توظيفا يعوض عن "الحاضر الخاسر": بكل اهتراءاته النفسية والاجتماعية والسياسية.. وكان وراء كل استدعاء تراثي قضية [٥٥] وقد حدد الكركي بعض هذه الرموز وموضوعاتها

- البحث عن المدينة الغائبة: إرم
- العلاقة بالقبيلة / المجتمع: الصعاليك، عنترة، دريد بن الصمة
- البحث عن نصير خارجي: امرؤ القيس، سيف بن ذي يزن
- الثأر: المهلهل بم ربيعة، الهامة
- الحيرة واستشراف الآفاق: زرقاء اليمامة، طرفة، العراف
- رموز أخرى: عبقرية وشياطين الشعر، ورقة بن نوفل، الهذيلي صاحب المرقش الأكبر، ربيعة بن مكدم، عبد يغوث الحارثي، البراق، أعشى قيس

"فقصيدة "موت المتنبي "لعبد الوهاب البياتي تمثل فكرة الصراع الأبدي بين الفنان – بما يملكه من طاقات على الخلق والإبداع – والسلطة الزمنية الغاشمة بما تملكه من أساليب في البطش والخداع والمكر، هذا النمط من الصراع ينتهي عادة بموت الفنان الفاجع، غير أن موته لا يعني هنا أن دوره قد انتهى، إذ إن ذلك النوع من الموت يعني في ظنه الولادة الحقيقية على مدى التاريخ [٥٧]، وفي "مذكرات المتنبي في مصر "لأمل دنقل كان هناك قضية دور الفنان أو الكلمة في بناء الحياة والمجد، وقبل أمل دنقل عالج صلاح عبد الصبور هذه القضية على نحو أرحب وأعمق في "مسرحية الحلاج "فالمسرحية – كما يقول كاتبها – كانت تحاول أثارة قضية دور الفنان في المجتمع وكانت إجابة الحلاج هي أن يتكلم ويموت، فلم يكن الحلاج عنده صوفيا حسب،

ولكنه شاعر أيضا ، والتجربة الصوفية والتجربة الفنية تنبعان من منبع واحد ، وتلتقيان عند الغاية نفسها ، وهي العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه بعد أن يكون قد خاض غمار التجربة... فالمسرحية تعبر عن الإيمان العظيم الذي بقي نقيا لا تشويه شائبة وهو الإيمان بالكلمة [٥٨] وقد كان لمريد البرغوثي تناص يشير فيه إلى دور الكلمة في استشراف الخطر، وتعامي الجمهور عن هذا التنبؤ، ثم إدراكه بعد فوت الأوان، كان ذلك في قصيدته "قبل الأوان" [٥٩] التي تشير إلى "زرقاء اليمامة" دون ذكرها ، حينما يقول:

هكذا ينتهي من يرى

....

حين لا يسمع الراكضون إلى عتبات المهالك

أجراسنا

حين يمشي الهلاك إلينا

ونحسبه شجرا ماشيا

وهذه المحاور لا تعني أن كل رمز من هذه الرموز لا يحمل إلا دلالة واحدة بل هي رموز غنية متعددة الدلالات، وكلها جاهلية.

إن إحساس الشاعر المعاصر بمدى غنى التراث وثرائه يمنح القصيدة المعاصرة طاقات تعبيرية غير محدودة، فضلا عما في الشاعر نفسه من نزوع إلى إضفاء نوع من الموضوعية والدرامية على عاطفته الغنائية، لكن ثمة باحثين يفسرون الاستعانة برموز التراث وأساطيره وأقنعته بأنها (تعبير عن التضايق من التاريخ الحقيقي يخلق بديل له "الأسطورة" أو هو محاولة لخلق موقف درامي بعيد عن التحدث بضمير المتكلم، وآخرون يرون أن العودة إلى الماضي والشخصيات التاريخية إنما هو ضرب من التعويض عن غياب الحلم [٦٠]

ويتخذ التناص مع التاريخ أشكالا متعددة منها: استدعاء شخصية (بوصفها رمزا أو قناعا أو مرآة) أو استدعاءحادثة آنية تستدعي تاريخية (بوصفها معادلا موضوعيا)

مع تقنيات وتشكيلات طريفة تنطلق من أبعاد الغنائية والمباشرة، وتعميق الدرامية والسرد ونزعة القص في القصيدة، مع تعميق شعريتها وحداثتها أداء وخطابا [٦١] إن الشاعر ليس محايدا أمام النص التاريخي، فزوايا النظر في الشخصية التاريخية مختلفة في النصوص التاريخية نفسها، وبعضها مشبع بخيال شعبي لاحق على حضورها الأساسي (كما في مأساة الحسين بن علي)، وبعضها الآخر قد نراه رمزا للنضال والطهر الثوري في حين يراه آخرون فتنة خطيرة في مسار تاريخنا (الخوارج والزنج والقرامطة) مثلا [٦٢]

وقد وظف البرغوثي الكثير من تلك التقنيات والتشكيلات في خطابه الشعري المتناص مع التاريخ، مثل قصيدته "أمير العسكر" [٦٣] المتضمنة قصة طارق بن زياد، ويقول فيها:

تتهاوى الغابات أمامي

واحدة تلو الأخرى

وتعود سفائن طارق

لم تعلق فيها من أهداب النار شرارة

والجند عليها وجه طيب

وفي موضع آخر يتناص مع شخصية تاريخية أخرى، هي "المعتصم" في قصيدة "طال الشتات" [٦٤]

أم ظنّ من عدوى التواريخ العتيقة أن "معتصما" سينقذه

أم المتعت بخاطره صفوف النسوة القتلى أمام الماء

ففي البيتين تناص واضح مع قصة المرأة المستغيثة بالمعتصم، كما أنها تتناص مع قصة مقتل الحسين ومنع الماء عنه وعن أصحابه.

وفي موضع آخر يستدعي سقراط وحادثة موته بتجرع السم [٦٥]

سقراط ينتظر الحياة وكأس سم في انتظار

وقضاته صنم انتظار

ماذا يدبر للغد ؟

ولا شك أن الاقتراب من التاريخ والتراث بوصفه منجزا حضاريا وروحيا وإبداعيا في داخله، إنما يتم بجاذبية الحرية التي هي هم أساسي لجيل التحديث في الشعر العربي، والبحث عن فضاءات لمفهوم الحرية والعدالة والمساواة والكرامة والاستقلال، وهي مفاهيم تتقدم لها الأدلة والوقائع في التاريخ العربي، وإنكان ذلك في هوامشه المنسية أو الدلالات المغنية عن كتابته الرسمية [٦٦]

ب- التراث الشعري:

يقف تراث ضخم من الشعر والنثر وراء الشاعر العربي، ينسل منه ما يشاء، وما يلاءم تطلعاته، ورؤياه الفنية، ولا يمر بعصر أدبي إلا ويفيد منه، منذ الجاهلية حتى العصر الحديث، ولم يكن الجديد في الشعر العربي المعاصر طفرة، بل هو حلقة إذ يرتبط ارتباطا عضوياً بالحركات الإبداعية في التراث العربي، وبما أنتجته العبقرية الإنسانية على مر العصور حتى العصر الحالي [٦٧] وقد أجمع النقاد والأدباء على أهمية التراث في العمل الإبداعي، من ذلك ما قاله "ت.إس. إليوت" في أشـــهر

دراساته النقدية "التراث والموهبة الفردية" أن ليس من شاعر ولا فنان يستطيع إيصال معناه بمفرده " لأن الأجزاء المتفردة في شعر الشاعر هي تلك التي يؤكد خلودهم فيها بعنف الموتى من الشعراء أسلافه" هذه صراحة نجد مثلها عند أبي نواس الذي يروي عنه قوله "ما نطقت بالشعر حتى حفظت لستين من شواعر العرب، فما بالك بالشعراء" [٦٨]

بهذا المعنى يكون الشاعر الذي "يحيل بالمعهود على المأثور" قد ساعد في إبقاء ذلك المأثور حيا، أو أعاد له الحياة في صورة معاصرة، هذه القيمة في صورة التناص الأولي نجدها عند الشاعر والناقد الإنجليزي "ماثيو آرانولد" في مقدمة كتبها لمجموعته الشعرية تحدث فيها عن "دراسة الشعر" وهنا يسوق "آرنولد" عددا من الأمثلة الشعرية بعد من اللغات الأوروبية التي يعرفها مبينا قيمتها التي بقيت ماثلة على مر العصور حتى غدت نوعا من "المحك" تقاس به قيمة ما في غيرها من أشعار، هذه الأمثلة هي "أفضل ما فكر به وكتبه الشعراء من "هوميروس" إلى وقتنا الحاضر" وهي التي يجب أن تبقى ماثلة في ذهن الشاعر المعاصر وهو يكتب[(٦٩)]

ولعل البرغوثي قد سلك هذا المسلك حين استدعى الشعر العربي القديم في تناصه مع مجموعة من الشعراء من مختلف العصور، فيحضر في خطابه الشعري، نسيجا من التناصات مع شعراء، يستدعيهم إما بصورة التضمين لبيت أحدهم، كقوله متناصا مع المتنبي [(٧٠)]

ودمع الحاكمين له لغات   وأفصحها يريد لنا الهلاكا
(إذا اشتبهت دموع في خدود   تبين من بكى ممن تباكى)

أو بصورة خفية متداخلة مع نصه كتناصه مع المتنبي أيضا[(٧١)]

كم يا مورث الكون انتباهته، انتبهت
فكن كريم الكف وأهملني
ودعني مستريح الوجه واليد واللسان

وفي موضع آخر، يتناص مع امرئ القيس:

وكأنه أكذوبة الرومانس
صارت حافرا ومدى، وتلمس
أو جلاميد امرئ القيس التي كرت وفرت

في صباها [٧٢]

ولأسلاف البرغوثي من الشعراء الحاضرين في خطابه الشعري، تعدد في الحضور وتنوع في طريقة تناصه معهم، ومن هؤلاء (امرؤ القيس، وعمرو بن كلثوم، أبو تمام، المتنبي، وغيرهم من الشعراء الذين سيرد ذكرهم في فصل لاحق)

وبهذا المعنى يمكن القول إن وسيلة "لا شخصانية" تتيح للشاعر أن يقول ما يريد متكئا على من سبقه في قوله، والتفكير في الموتى من الشعراء أسلافه الذين "لم يغادروا من متردم"، وهذه الوسيلة في الحديث بلسان الآخرين هي أحد وجوه "المعادل الموضوعي" الذي نادى به "إليوت" فبدل أن يعبر الشاعر عما يريد بصيغة ضمير المتكلم، يستطيع أن يكون "لا شخصانيا" بأن يسوق سلسلة من الصور أو من عبارات الآخرين تكون "موضوعا" يقف "معادلا" للفكرة التي يرمي إليها الشاعر من دون أن يقول أرى أو أشعر / مبتعدا بذلك عن القول المباشر والتقرير الشخصي. [٧٣]

وقد يكون الارتداد إلى التراث عكسيا، إذ تأتي معرفة الأنا عن طريق الآخر كما حدث مع أدونيس في حديثه عن نفسه "أحب أن اعترف بأنني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب، غير أني كنت، كذلك بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا

ذلك وقد تسلحوا بوعي ومفهومات تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة، وأن يحققوا استقلالهم الذاتي "ويضيف بعد ذلك تفصيلا: قراءة بودلير" هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس. وقراءة "مالارميه" هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام، وقراءة "رامبو" ونرفال "و"بريتون" هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية بمفرداتها وبهائها، وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني" [٧٤]

ج- الحكايات ولأغاني الشعبية

ومن المصادر التراثية للشاعر الحديث الحكايات الشعبية والفلكلور بما يتضمنه كل منهما من فنون شعبية تسم كل شعب بسمات خاصة. ولكن ما الحكايات الشعبية ؟ وكيف يمكنها خدمة النص الشعري ؟

إن الخيال الذي أبدع الأسطورة في طور من أطوار التاريخ الإنساني هو الذي صنع الحكايات الشعبية، فسر بها أحداثا تاريخية، أو علل لبعض التغيرات الاجتماعية، أو نسج للعبرة أو للسمر الخالص ألوانا من طرائف الحديث توارثها الإنسان المعاصر عن الأقدمين ووجد الباحثون في معظمها خصائص مشتركة، كما استطاعوا أن يجدوا فيها السمات العقلية لكل شعب، واجمعوا على أن للعرب مساهمة واضحة فيها، إما بالإضافة إلى التراث الإنساني كما فعلوا في كثير من حكايات ألف ليلة وليلة، وإما بصياغة تلك الحكايات صياغات جديدة خلصتها من ثغرات الضعف التي لحقت بأصلها وأدتها أداء ذكيا ممتعا، ومن أشهر مجموعات الحكايات الشعبية التي أثرت في شعرنا المعاصر، كما أثرت في كل الآداب العالمية: كليلة ودمنة، وألف ليلة وليلة: (٧٥) إن تطوير الدلالة في الرمز لشعبي ينأى بتجربة الشاعر – المتكئة على المرجعية الشعبية عن التقليد، وإعادة الحكاية نظما، إلى تجربة تبدو غير عادية، تتيح للقصيدة نوعا من التوتر النامي، بإيحاء من الدلالة الجديدة (٧٦) ولو عدنا إلى خطاب البرغوثي الشعري للاحظنا جملة من التجليات التناصية مع الموروث الشعبي الشعري من خلال تقاطعه مع حكايات شعبية، مثل حكاية السندباد وأسفاره، في قصيدة "أسفار معاصرة" (٧٧) التي يقول في مطلعها:

أعناق خيلك تستدير إلى وراء

نفرت من المرئي

ويبلل العرق المضاء

أعرافها الغبراء والغمد المدلى دون سيف

لا ترو عن أسفارك المتوحشة

مترقبوك مضوا وهيمن في المكان

ظل الغيوم كمضرب لخيام قوم هاجروا غربا وما حملوا الخيام

وحكاية "الراعي الكاذب" في قصيدة "كلمة فلسطينية"[٧٨] التي يمزج فيها التناص بين خطوط دينية وأسطورية وشعبية، يقول في مقطع منها:

(مررت اليوم بالراعي

يطوف بصولجان لا يبدله

يحث قطيعه أن يصعد الجبل

ويخفي العجز والدجل

ويكذب كلما قال

ويكذب كلما فعل

ينام وكل أغنامه

تكد لتصعد الجبل

وصوت الذئب لا يكفيه كي ينهض)

وفي قصيدة "سعيد القروي: مشهد آخر"[٧٩] يوظف البرغوثي كل من المرأة والتفاحة رمزين للغواية، يشير بهما إلى إغراء الوطن أبناءة بالموت لأجله، وكأنه يغويهم، كما تغوي المرأة — في هذه الحكاية — أصحاب أصاب سعيد القروي الجوعى بالتفاحة والجرحى باللمسة الشافية، حتى تتحول التفاحة إلى رغيف مسموم، والبرء إلى موت، يقول البرغوثي:

وتلوح لعينيه خيول مسرجة ومطهمة

وتبين له امرأة متبرجة تختال علانية في الساحات

تحمل في العنق الأحجبة ووصفات السحرة

وتنادي في الناس:

"تعالوا

فأنا سيدة الراحة

عندي للجائع تفاحة

ويدي تمسح عن صدر المجروح جراحه"

يقف القروي وتصهل مهرته

ويرى المرأة تغوي رجلا من أصحابه

(تأخذه للأقبية السبعة)

تدعوه وتتبع دعوتها بالصد

تتقدم منه وترتد

تخرجه من باب القبو إلى باب القبو إلى باب القبو

ويجوع فتعطيه رغيفا مسموما !

ويراها عائدة تخطر في الساحات تغني أغنية الموت

وحكاية "ليلى والذئب" في قصيدة "في زماني"[(٨٠)] بقوله:

في زماني

عادت البنت إلى بروازها في الحائط المهدود

والبرواز مائل

لم تعد ليلى تخاف الذئب بل جدتها

وبنى العم وأشناب القبائل

وحكاية "ملابس الأمبراطور الجديدة" في قصيدة "الجرأة"[(٨١)]"

قال الكهل:

لم يعد يتحلى بالجرأة

سوى الأطفال...

يؤمنون أن السور

بني لنقفز عنه،

وأن الأصابع

خلقت لتلمس النار،

ولا يرون السلطان العاري في الحكايات

مكسوا أبدا

ومع غير الحكايات الشعبية، تناص البرغوثي مع التراث عبر العبارات والأغاني الفلكلورية، التي سبقه إلى توظيفها في النص الحديث، شعراء آخرون مثل صلاح عبد الصبور في قصيدة "شنق زهران" التي ألح فيها على عبارة "كان يا ما كان" مثل: [٨٢]

كان يا ما كان أن زفت لزهران جميله

كان يا ما كان أن أنجب زهران غلاما وغلامه

كان يا ما كان أن مرت لياليه الطويله

ومنها عبارة "أفتح يا سمسم" في قصيدة البياتي "أغنية المحكوم بالحب" ويتسع هذا الاستخدام للأغاني الفلكلورية كما في قصيدة "شناشيل ابنة الجلبي" إذ يضمنها بدر شاكر السياب أغنية يطلقها الأطفال في قرى البصرة عندما تمطر الدنيا" [٨٣]

يا مطر يا حلبي

عبر بنات الجلبي

يا مطرا يا شاشا

عبر بنات الباشا

يا مطرا من ذهب

فإذا عدنا إلى البرغوثي وجدنا أمثلة كثيرة على تناصه مع الأغاني الشعبية والعبارات الفلكلورية، مثل قصيدة "ميجانا "(٨٤) التي يوحي عنوانها بمادة التناص فيها، إذ تتدخل مقاطع من "الميجانا" مع أبيات القصيدة التي يقول في مطلعها:

"يا ميجانا يا ميجانا يا ميجانا

زحلق حبيبي ع البلاط وقعت أنا"

عيون منشد الغناء عيد

أكتافه اليتون في الجبال

زنوده أساور الخلاء

يحب بنت العم حبه لأوبه المساء

من حصاد بيدر بعيد

لها يعود في المساء

في راحتيه باقية من السنابل الجديدة الجني

"يا ميجانا يا ميجانا"

ويسترسل الشاعر متابعا منشد "الميجانا" في مقطع آخر:

ينام في فراشه الدفء متعب العيون

يختال في الأحلام بين التربة السوداء

وزرقة السماء

وحلمه دهران

وحشة السنين فيهما وروعة المنى

ينهمر الغناء: ميجانا

"يا ميجانا يا ميجانا يا ميجانا

ريح الشمالي يا نسيم بلادنا "

ثم يتابع الشاعر في مقطع لاحق مشهد المنشد الحالم، ليدخل الرصاص في هذا المشهد وتأتي المفارقة، إذ إن ريح الشمالي التي ذكرها المنشد، هي نفسها الريح التي تحمل النذر للموت القادم المستمر، وللثوار القتلى في مطلع كل يوم:

ويهطل الغناء ميجانا يا ميجانا

ويهطل الرصاص

قنابل، دم، رصا..ص

ريح الشمالي تحمل النذور

يموت ثائر قبيل مطلع الصباح كل يوم

ويهطل الرصاص

ويهطل الغناء

"يا ميجانا يا ميجانا يا ميجانا

رن سيفه ع الدرج زغردت أنا "

وفي المقطع الأخير، نعلم أن المشهد هو أحد الثوار الذين قتلوا، ويعبر مقطع " الميجانا " عن ذلك الموت وذلك الزمان السابق:

"يا ميجانا يا ميجانا يا ميجانا

يحيا الزمان اللي جمعنا ولمنا "

فكأن المنشد يودع إنشاده بهذه العبارة التي يرسل بعدها وداعه لبنت العم قائلا:

حبيبتي عن وجهك المحبوب

لن أغيب

أعود في مغيب كل يوم

أعود كل يوم

أعود كل يوم

أع و..د

ويهطل الرصاص

قنابل، دم، رصا..ص

.....

يموت

......

تبكيه بنت العم

يضيع رسمه الغريب في الجبال

يحمله الزيتون والتلال

وعند موسم الزيتون، موسم الجني

سيهطل الغنا:

يا ميجانا يا ميجانا يا ميجانا

يحيا الزمان اللي جمعنا ولمنا

تحملق الفتاة في الشباك

يجيء صوته الجريح من هناك

"حبيبتي... أهواك"

ولعل الشاعر قصد من إزالة علامة التنصيص من مقطع الميجانا الأخير، أن يميزه من غناء المنشد في حياته، ليجعل المنشد هنا هو الفضاء الذي يردد صدى الوداع الأخير للمنشد الشهيد.

وفي قصيدة أخرى هي "وراء النهر "(٨٥) يتكئ البرغوثي على أغنية شعبية أخرى من أغاني الأعراس الفلسطينية، يتمازج الحزن والفرح في مقاطع القصيدة التي يقسمها البرغوثي مسرحيا إلى تمهيد "صوت خلفي منفرد، وثلاث حركات، وأخيرا صوت "جوقة خلفية متداخلة "تعلن رفضها لموت الصوت المنفرد في مطلع القصيدة، لتجعله نائما لا ميتا، ولملاحظة هذه النقلات بين الحزن والفرح بين جنبات المخيم – حيث لا دار لعرس أو لموت – سنكتفي بعرض مقاطع من القصيدة:

مت فيها مرتين

مزقوا صدري ووجهي واليدين

ووراء النهر آتيكم بصدري وبوجهي واليدين

وعيون الليل فكا مقصلة

بينما في صدره ألف نهار

وعلى أكتافه عشرون شمسا وقمر

رددت في الصمت عرسه

يوم ماجت ساحة الدار تغني ميجانا

ثم طافت، زفة العرس بحارات المخيم

(كيف كيف يا مهند مالك زعلان

زفينا لك بهية طلق الريحان)

وهو في الخندق شيخ وجنين

يبدو من هذا المقطع أن الصوت المنفرد الذي بدأت به القصيدة، قادم من عالم آخر، هوعالم الأموات (الشهداء)، ولكن الأغنية تشير إلى عرس، والمراد بهذا العرس الشهادة، يقدمها الشاعر بهذه الصورة، إشارة إلى اتصال

المسافة الزمنية بين العرس والشهادة، حيث لا يفصل بينهما فاصل، ثم يقدم الحركة الثانية، خارج المخيم هذه المرة، مع الأم:

يزحف الوقت ثقيلا

ثم ينقض لحوحا مثل خوف الأمهات

كلما عاد حصان الابن وحده

(طلت البارودة والسبع ما طلّ

يا بوز البارودة من الندى مبتل)!

أما الحركة الثالثة، فكأنها مع زوجة الشهيد ؛ إذ يقول البرغوثي:

(فلتداعب يا نسيم الليل شعره

وامسح الحزن الضبابيّ برفق عن جبينه

واغمري بالورد والأغصان صدره

يا مناقير الحساسين وصلي لعيونه

فلقد كان حبيبا للعيون).

ثم يأتي الشاعر بسؤال الزوجة لزوجها الشهيد قبل موته وويبدو كأنه خارج من ذاكرة الزوجة، وهو سؤال عن الخوف يجيب عنه جوابا غير مألوف:

- أنت خائف؟

- ذلك الطفل الذي ندعوه خوفا ونحبه

نلتقيه معنا

ربما أتعبنا

كلما أيقن أني خارج نحو الردى

هتفت عيناه خذني

وأنا أتركهُ

وحده أتركهُ

ثم تقدّم الزوجة قلقها من حالة اللاقرار التي يعيشها الفلسطيني:

(أي بيت نوقد النار ببابه

نبسط السجاد في كل رحابه

نزرع الليمون في خصب ترابه

أي منزل

سوف يحمي اثنين من قرّ الشتاءْ

ويغطي سقفه العالي جنينا سوف يقبلْ

أي منزل

سوف نبنيه أجبني أي منزل؟

قبل أن نقتل مرات كثيرة!

والحركة الرابعة حوار الشهيد مع ابنه:

يا حبيبي..

عندما تحمل في كفيك أعواما كثيرة

وتوافيك حكايات أبيك

سوف تلقى رجلا

كان يا طفلي يحب الشعراء

ويحب الأغنيات

ويحب الكلمات (وعلى الأرض السلام

مثلما كان يحبك

وفي ختام المقطع يعود البرغوثي للأغنية نفسها التي قدمها في البداية، رابطا بين الموت والعرس في صورة وحشية الطابع:

ها هنا يأتي الردى من غير لحظات احتضار

ويصير الأفق حفرة

وتعالت ضجة الموت مع الدبكة خيلا لم تروض:

(كيِّف كيِّف يا مهنَّد مالك زعلان

زفينا لك بهية طلق الريحان)

ومن الأمثلة الأخرى على التناص مع الأغاني الشعبية ما أورده البرغوثي في قصيدته "الفلسطينيون"(٨٦) التي يبدأ فيها بعرض استمرارية الموت في قوله "وما زال" في المقطع الأول:

وما زال الغد الآتي حصانا في حقول الظنّ

ولكني أرى الخيال مرتديا إزار الموت

فهاتوا يا نواطير البساتين البعيدة أجمل الثمراتْ

وزواداتكم والزيت والزيتون والورداتْ

وغنوا من مراثي أعتق الجدات أغنية:

(احكوا لنا ياللي رأيتوهم

ما توا عطش والا سقيتوهم ؟)

ومقطع القصيدة الثاني يتضمن خطاب الفلسطيني إلى الوطن، والثالث خطابه إلى الحبيبة، والرابع بأكمله أغنية شعبية يقول فيها:

"لا تظن دمعي خوف دمعي ع أو طاني

وع كمشة زغاليل بالبيت جوعاني

مين راح يطعمها بعدي؟ واخواني

اثنين قبلي شباب ع المشنقة راحوا!

ظنيت إلنا كبار تمشي وراها رجال

تخسى الكبار أن كان هيك الكبار أنذال

والله اللي ع روسهم ما تصلح النا نعال

احنا اللي نحمي الوطن ونبوسّ جراحو (

وهذا التناص الشعبي متناسب مع هذه القصيدة التي تربط الماضي بالحاضر في الزمن الفلسطيني، تدل على ذلك الاستمرارية في أبيات القصيدة، ووصل الحاضر بالماضي

، كقوله في نهاية القصيدة مسترسلا في حديثه عن الجد الذي كان يعلق قمبازه "رداء الفلاح الفلسطيني "وحطته" عمامته" وعكازه، بعد عودته من العمل، فصارت معلقة بعد موته ونسيانه، غير أن بياضها استحال أحمر مع الوقت، ليكون بلون أوراق الزيتون المحمرّة:

"وأوراق الزتون" هناك يصبغها احمرار الدمّ والحمرة

فهل ستواصل استمرارك المجبول بالعادة؟

وتشرب قهوة الإفطار في الشرفة

وتسمع نشرة الأخبار قبل النوم؟

وحين مضى مع التاريخ والنسيان

لمحت على وجاق البيت قمبازه

وكان بياضه يحمرّ مصطبغا بلون الدم

والملاحظ أن أكثر ما يظهر تناص البرغوثي الشعبي، كان في ديوانه الأول "الطوفان وإعادة التكوين" ثم نجد أن هذه الظاهرة تقل في شعره بعد ذلك، غير أننا نجد ملامح أغان شعبية أخرى في ديوان "نشيد للفقر المسلح" من خلال قصيدته "زمن الاشتباك" (٨٧)، ولكن اختلف التناص هذه المرة، إذ إن الشاعر حوّر الأغنية ليدخلها في نصه بفكرتها، ولكن بلفظ فصيح ينوب عن

اللفظ العامي السابق، ويخبرنا بهذا التصرف في هامش القصيدة، وهي "يا شجرة الرمان ع مين مهيفة"، يقول البرغوثي:

شجر الرمان قل من ذا الذي تبكيه في هذا المساء
نائما يحلم بالألوان في بحر العرائس
بعض أوراقك تغفو قربه
وظلال منك فيها هدهدات لجبينه
نائما يحلم بالحلوات في بحر العرائس
تعبٌ في وجهه الغا
وكفٌّ بُسطت فوق التراب
فلتقم يا أيها الريحان خبّر أخته
أن تحيك الثوب بالخيط الحرير
وبسنارة فضة
ها هي الأصوات تأتيه على هبّ النسيم:
قم وعاونّا على هذا الزمان!

وقد تكرر هذا الخطاب إلى شجرة الرمان في مواضع أخرى:

شجر الرمان هل تصغي لأنفاس البطلْ
هل قضى في دربه الصعب أم ارتاح ونامْ
ليهز الريح بالمفتاح والشوق ويصحو للعمل؟
هللويا هللويا للبطلْ
حمّلته الريح ما لايُحتملْ

وكلمة "هللويا" كلمة شعبية تكررت في هذه القصيدة كثيرا، ويتابع البرغوثي بعد ذلك:

هللويا هللويا للأمير

هل قضى في الدرب أو سوف يصلْ؟

هللويا هللويا للعريس

نثر المَهر على سفح الجبلْ

هللويا هللويا للفتى

نزف العمر على سفح الجبلْ

هللويا ضاعت اللقمة والبيتُ

وذاب الصوت في كل الحدودُ

ويظل البرغوثي يراوح في هذه القصيدة بين خطابه إلى الريحان واستعطافه لأجل البطل الشهيد، وخطابه للشهيد المسبوق ب "هللويا" ويختم قصيدته بالعودة إلى شجر الريحان مستنبئا إياه عن أخبار البطل، مرة من وادي الرجاء والأخرى من وادي الدماء، وهو (أعني البطل الشهيد) في الحالين واقف، يقول البرغوثي:

شجرَ الريحان يا غارا على غرته

هل أتاك الطير من وادي الرجاء

يحمل الأخبار عن وقفته

عالي الأكتاف بين الموت والموت وواقفْ

وبه استشراسُ فلاحٍ يرد اللص عن غلتهِ

وبه حزن فقير تحت أمطار التشارين وواقفْ

وبه أفراح طفل يرهف السمع إلى جدّتهِ

شجرَ الريحان يا غارا على غرته

هل أتاك الطير من وادي الدماء

يحمل الأخبار عن وقفتهِ

همه الفادحُ لم يقدر على همّتهِ
وستبقى من زمان لزمانْ
قصص الآتين في قصتهِ
هو بين الظل والشمس ويخطو
هو بين الرمل والماء.. ويخطو
هو بين الوقت والوقت.. ويخطو
هو وقت لا يموتْ!

وقد يسرد الشاعر تفصيلات رقصة شعبية في أحد نصوصه كما فعل في قصيدة "غمزة" التي وصفت "الدبكة" وصفا حيّا كما في هذا المقطع، الذي يصف الشاعر فيه "اللوّيح" في الدبكة(٨٨):

مدّ يمناه على آخرها
نفض المنديل مثنى وثلاثا
ركّب الجن على أكتافه ثم رماهم، وانحنى
ركّب الجن على ركبته ثم رماهم، واعتدلْ
قدم ثبّتها في الأرض لمحا
ورمى الأخرى إلى الأعلى كشاكوش
وأرساها وتد

د- الأمثال والتعبيرات

تضمنّت تناصات البرغوثي الكثير من الأمثال والتعبيرات التراثية والشعبية، التي تنم عن ارتباط البرغوثي بتراث أمته وبيئته الفلسطينية؛ فكأنه يسعى بذلك للتعويض عن بعده وهجرته عن تلك البيئة البعيدة القريبة، ومن الأمثلة على تناصه هذا ما ورد في قصيدته "أبو منيف"(٨٩) إذ يقول:

وتموت في المنفى
كأن الأرض لم تطلب بنيها
أو كأننا لم نطالب مثلما شاءتْ
ولم نعط الذي قصدتْ
فهل تعب المطالب يا أبي
أم صار هذا الحقّ قطرة زئبقٍ
فتشاجرت كل الأصابع فيه
وابتعد المتاح عن المرامْ؟

وفي هذا المقطع يتناص البرغوثي مع مثلين شعبيين هما (الدار طلبت أهلها) والآخر (ما ضاع حق وراءه مطالب)، وفي قصيدة "دقائق"[٩٠] تناص مضاد للمثل القائل (الباب الذي تأتيك منه الريح أغلقه لتستريح) ؛ إذ يرفض الشاعر المقولات الداعية إلى الركون إلى الخضوع والدعة، مقابل البعد عن "الريح" فيدعو لمواجهتها قائلا:

الباب الذي يأتيك منه الريحْ
افتحه لتستريحْ

وفي قصيدة "لي قارب في البحر" يشبه الشاعر ضياع المرجىّ منه بضياع "خاتم في التراب"، في قوله:

هل كل هذا الموت يخلو من قيامة ؟
وهل المرجّى ضاع ضيعة "خاتم في التراب" أم أنا سترشدُنا
علامة؟
وهل المسافر ملّ أخطار الطريق أم أنه ملّ السلامة؟

وكما يشبه الفلسطيني الكثرة في أي شيء بكثرة الخس في السوق، يشبه البرغوثي

الموت بالخس في السوق، في قصيدته "الشهوات"[91] ؛ إذ يقول:

شهوة أن نفكر في رهبة الموت

من بعد ما صار كالخس في السوق

كدّسه البائعونْ

ويدخل البرغوثي في نصه بعض التعبيرات الشعبية مثل "كفّى ووفّى" و" كأن الله لم يخلق سواها " و" على كيفي " في قوله من قصيدة " الصبى "[92]:

الصبي الذي لم يعدنا بشيء

داخت الأرض من صوته

داخت الأرض من صمته

داخت الأرض من موته

إذ هوى فوق حدّ الرصيفْ

فوفى، وكفى، وأغفى بلا ضجةٍ

وان ت ص ر !

وفي قصيدة امرأة[93] يقول البرغوثي، واصفاً تلك المرأة.

زهدها لؤم جميل

وهي تشبه كل امرأة

ولا تبدو كأن الله لم يخلق سواها!

وهي قصيدة "الحفلة"[94] يقول:

فهل تبصرتُ المتاهة

عندما أدخلتها

أم أنني لم انتبه ودخلتها طوعاً

وهل أحببت أحبابي على كيفي

وهل خاصمت أعدائي بما يكفي

هـ- الألفاظ الشعبية:.

أدخل البرغوثي في شعره الكثير من الألفاظ الشعبية، ولعل الجدول الآتي يبين كثرتها ومواضعها في شعره، مرتبة حسب تاريخ ورودها في دواوينه:

اللفظة	عنوان القصيدة	اسم الديوان	الصفحة
زوداتكم	الفلسطينيون	الطوفان وإعادة التكوين	٧١٤
الوردات	الفلسطينيون	-------------	٧١٦
قمباز	الفلسطينيون	-------------	٧١٦
حطة	الفلسطينيون	-------------	٧١٦
الزتون	الفلسطينيون	-------------	٧١٦
وجاق البيت	الفلسطينيون	-------------	٧١٧
ميجانا	موت وراء النهر	-------------	٧٤٥
الدبكة	موت وراء النهر	-------------	٧٤٩
طابون	الترك	-------------	٧٦٩
مصطبة الديوان	المهرة، الركض، اللجام	فلسطيني في الشمس	٦٥٦
الزتون	المهرة، الركض، اللجام	-------------	٦٥٦
القنابيز	المهرة، الركض، اللجام	-------------	٦٥٦
بلطة	المهرة، الركض، اللجام	-------------	٦٥٩
عتابا	رضوى	-------------	٦٨١
ميجانا	رضوى	-------------	٦٨١
خرطوش	رضوى	-------------	٦٨٥
الزعتر	رضوى	-------------	٦٨٧

اللفظة	عنوان القصيدة	اسم الديوان	الصفحة
السمّاق	عكا وهدير البحر	الأرض تنشر أسرارها	٦٠٨
الكاوتشوك	عكا وهدير البحر	-------------	٦٠٨
دبكات	عكا وهدير البحر	-------------	٦٠٨
مشورة	اركض نحوك أركض معك	قصائد الرصيف	٥٣٥
حنونة	النافذة	-------------	٥٤٥
النعناع	زمن الاشتباك	نشيد للفقر المسلح	٦١٩
الشومر	زمن الاشتباك	-------------	٦١٩
جعلكات	رجل	طال الشتات	٣٢٦
بساطير	باب العامود	-------------	٣٣٦
شرشف	أمنا	-------------	٣٤٢
تتطنط	أمنا	-------------	٣٤٢
الطوابين	أبو منيف	-------------	٣٥٤
المضافة	أبو منيف	-------------	٣٥٤
الطابات	أبو منيف	-------------	٣٥٤
الفلافل	الغائب	-------------	٣٦٣
ينطط طابة	صورة	-------------	٣٨١
مقلاع	المقلاع	-------------	٣٩١
الميجانا	أضع اليد اليمنى على الخد الأيمن	-------------	٤٠٢
طابة تنط	أضع اليد اليمنى على الخد الأيمن	-------------	٤٠٢
مداميك	أضع اليد اليمنى على الخد الأيمن	-------------	٤٠٣
البنانير	أضع اليد اليمنى على الخد	-------------	٤٠٦

اللفظة	عنوان القصيدة	اسم الديوان	الصفحة
	الأيمن		
نغبشة	أضع اليد اليمنى على الخد الأيمن	------------	٤٠٧
دبكة	أضع اليد اليمنى على الخد الأيمن	------------	٤٠٧
أرن الصوت	أضع اليد اليمنى على الخد الأيمن	------------	٤١٠
الميجانا	أضع اليد اليمنى على الخد الأيمن	------------	٤١٠
صندل حذاء	طال الشتات	------------	٤١٦
السبوع	طال الشتات	------------	٤١٦
البفت	طال الشتات	------------	٤١٧
القومجي	طال الشتات	------------	٤٢٠
الزنازين	طال الشتات	------------	٤٢٥
الزوان	طال الشتات	------------	٤٢٧
سمّاق	غرف الروح	------------	٤٣٨
يوسفي	غرف الروح	------------	٤٣٨
حنون	غرف الروح	------------	٤٣٨
داية	غرف الروح	------------	٤٤٥
طمنونا	غرف الروح	------------	٤٥٠
حنونة	غرف الروح	------------	٤٥٨
برداية	غرف الروح	------------	٤٦٠
انجن	غمزة	رنة الإبرة	٢١٥
الدبكة	غمزة	------------	٢١٥

اللفظة	عنوان القصيدة	اسم الديوان	الصفحة
المختار	غمزة	-------------	٢١٥
اللويح	غمزة	-------------	٢١٥
شاكوش	غمزة	-------------	٢١٦
تتط	الحب	-------------	٢١٦
يتشيطن	الحب	-------------	٢٢١
كرابيج	ليل وعنب	-------------	٢٢١
طرحاتهن	ليل وعنب	-------------	٢٢١
المضافة	الشهوات	-------------	٢٢٤
شيطنه	الشهوات	-------------	٢٢٦
كرابيج	الشهوات	-------------	٢٣٩
طرحاتهن	الشهوات	-------------	٢٣٩
المضافة	الشهوات	-------------	٣٤٥
الشنانير	الشهوات	-------------	٢٥٠
خروب	الشهوات	-------------	٢٥٠
المقاليع	الشهوات	-------------	٢٥٥
الأزعر	الشهوات	-------------	٢٥٧
الأكذبان	الشهوات	-------------	٢٥٧
غلب	الشهوات	-------------	٢٥٧
داخت	الشهوات	-------------	٢٥٧
تنانير	الشهوات	-------------	٢٥٨
ترتحة	الشهوات	-------------	٢٦٣
القنب	الشهوات	-------------	٢٦٦
نعناع	الشهوات	-------------	٢٦٦

اللفظة	عنوان القصيدة	اسم الديوان	الصفحة
ساتان	الشهوات	------------	٢٦٦
المريول	الشهوات	------------	٢٧١
دكدكه	الشهوات	------------	٢٧٦
مندرين	الشهوات	------------	٢٨٤
البطاطين	الشهوات	------------	٢٨٦
حب الهال	الشهوات	------------	٢٨٧
تزوق	رنة الإبرة	------------	٢٨٨
شالة	رنة الإبرة	------------	٢٨٨
حردت	رنة الإبرة	------------	٢٨٩
النعناع	الغليان الآن	------------	٢٩٧
وأبور الكاز	الغليان الآن	------------	٢٩٧
داية	ذيل طاووس يمس مقابر الموتى	------------	٣٠٢
بكرج	أكله الذئب	------------	٣١١
سكوحين	في زماني	------------	٣١٤
اللقمة الحاف	في زماني	------------	٣١٧
الصالون	توق	منطق الكائنات	١٣٢
قوار	عراقة	------------	١٥١
دهيس الكركدن	الكابوس	------------	١٥٨
المأذون	دقق جيداً	------------	١٦٠
ترامويٍ	الغربة	------------	١٩١
تتخرمش	قصيدة الرجل الجميل	ليلة مجنونة	١٧
طابة	الحفلة	------------	٣٢
انط	الحفلة	------------	٣٢

اللفظة	عنوان القصيدة	اسم الديوان	الصفحة
أرعن	الحفلة	-------------	٣٢
يدوخ	الحفلة	-------------	٣٢
تتجن	الحفلة	-------------	٣٣
دندشة	الحفلة	-------------	٣٣
خروم التنتنا	الحفلة	-------------	٣٣
أدب الصوت	الحفلة		٣٥
مزوقة	على خشبة المسرح	-------------	٤١
بزة	الوسام يرتجف	-------------	٦٣
خاروف	المفسر	-------------	٦٨
الميرمية	رقص	-------------	٧٥
الشراشف	صندوق جدتي	-------------	٧٧
عثملية	صندوق جدتي	-------------	٧٨
فشك	صندوق جدتي	-------------	٧٩
ولدنه	منيف	-------------	٨٥
الميرمية	منيف	-------------	٨٨
البابونج	منيف	-------------	٨٨
الزعتر البري	منيف	-------------	٨٨
المرار	منيف	-------------	٨٨
هندباء الجبال	منيف	-------------	٨٨
البتولا	منيف	-------------	٩١
غلط	منيف	-------------	٩٣
شراشف	منيف	-------------	٩٣
السيكلوب	رحلة عادية	الناس في ليلهم	١٠

اللفظة	عنوان القصيدة	اسم الديوان	الصفحة
الخيش	كيف الحال	-------------	٢٤
الحطة	ليس في الأوليمب	-------------	٢٩
العقال	ليس في الأوليمب	-------------	٢٩
الشراشف	في الغرفة المجاورة	-------------	٣٨
شباشب	الشيخوخة	-------------	٥٢
خيش	ريشة رينوار	-------------	٦٨
الكلاليب	النعجة	-------------	١١٢
رزنامة	دار رعد	-------------	١١٢

وثمة روافد تاريخية أخرى وظفها البرغوثي في نصوصه، كالفكر الإنساني بما دخله من طرق دينية كالصوفية، ومن ذلك ما نجده واضحاً في استعمال ألفاظ مثل (العشق – أهل السر – الرحلة والراحل – صوف اليقين) في هذه الأمثلة من قصيدته "رضوى"(٩٥):

لم أحمل ذهباً أو وعداً

لكني حملتك وعدا بقصيدة

ونذرنا نفسينا للعشق فلا ندري

من فينا المعشوق ومن فينا وطن المعشوق

ومتى نعشق هذا أو ذاك

ويقول البرغوثي في مقطع آخر من القصيدة

تطلع من كفيه ينابيع الماء

لتسقى أهل السر الماشين إلى القدر الآخر

وتظهر خطوط صوفية أخرى في قصيدته "سعيد القروي وحلوة النبع"(٩٦)

نجم لهبي

يفشي سر الطرقات لقلبي

وأمر

أصير الرحلة والراحل

وأصير السر وكشف السر

وفي موضع آخر من القصيدة يعود البرغوثي إلى رحلة الفلسطيني عن حلوة النبع "الوطن" واصلا إياها برحلة الصوفي الباحث عن اليقين والتوحد مع الذات الإلهية:.

ابلغ عني

أن الراحل قد يهلك

لكنه الرحلة تبقى!

وفي قصيدة أخرى هي "الحفلة"[٩٧] في ديوان "ليلة مجنونة" يعود البرغوثي للتناص الصوفي:.

وأحب لو أني هجرت ضرورتي

ولمست شباك الملذة

مثل صوفي على أكتافه وبر اليقين وصوفه

وفي موضع آخر مع المسرح العالمي بطريقة ساخرة[٩٨]

المخرج الأعمى يدير لنا مشاهدنا العجيبة

هملت المجنون دس السم في ليل لوالده

وأوفيليا البدينة عاهرة

وفي مثال آخر[٩٩]:.

ما أجمل التانجو هنا !

ومن هذه الأمثلة – ومن غيرها – تلمس اتساع حقل التداخل النصي على الرغم من أننا لا نستطيع الإحاطة المفصلة بكلية النصوص الغائبة فيه، لأنها قد تكون غير نهائية، ثم أنها أيضاً ولدت في حالات عديدة (١٠٠) وهكذا فإن الموروث الثقافي للأديب العربي الحديث، الذي يشتمل على نصوص القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، والشعر العربي من الجاهلية حتى يومنا هذا، والتاريخ العربي والقصص، والفكر بكل تجلياته، وغير ذلك مما يتواصل معه سماعا أو قراءة، ويأخذ مشافهة أو كتابة، يتسرب من حيث لا يدري عن طريق اللغة العربية إلى مهاده الثقافي ليتجلى فيما بعد في إنشائه الفردي (١٠١)

إن التحول الشعري الحداثي جعل الاستعانات الرمزية الأسطورية أكثر غنى وتعددا من خلال إنجازه لمظاهر ذات أهمية في بناء القصيدة الحديثة وتغيير زوايا نظرها، ومن ذلك تعدد روافد القصيدة بنائيا، باستعارة الصوت الآخر واستدعائه، مما يمنح النص الجديد صفة تركيبية، تنعكس على بنائه فنيا، وعلى قراءته أو استقباله جمالياً، لأنها تدمج صوت الشاعر بالراوي وبالبطل أو الشخصية الرمز أو القناع وآليات المسرح والقصة بالشعر، والماضي بالحاضر والمستقبل، والتراثي المحلي بالعربي والعالمي، والواقعة التاريخية بهيئتها المعدلة وفضاء المخيلة.

٣- المصادر الأسطورية:

أشار الدكتور عز الدين إسماعيل إلى (أن شعراء التجربة المعاصرة لم ينسلخوا عن التراث العربي والإسلامي، بل تفهموه وأحسوه تفهما وإحساسا لم يتح لشعراء أي عصر مضى، وكيف أنهم حين استلهموه كانوا في الوقت نفسه يبرزون ما ينطوي عليه من قيم إنسانية صالحة للبقاء، وكل ما في الأمر

أنهم وجدوا كذلك في التراث الإنساني العام مادة شعرية أو نثرية صالحة في الدخول في السياق الشعري فاستغلوها ، وهم لم يتحروا في اختيار هذه المادة مصدرا واحد كأن يكون إغريقيا أو فرعونيا أو مسيحيا ، فلم يكن المصدر نفسه ذا أهمية خاصة من منظورهم وإنما كانت الأهمية كل الأهمية لطبيعة المادة التي يقعون عليها ، وصنيعهم هذا ليس بدعا أذا نظرنا إلى ما صنعه الشعراء غير العرب) [١٠٣] إذ إنهم (قد تعاملوا مع هذا التراث - التراث الإنساني - بنفس المنهج الذي تعاملوا به مع التراث العربي ونفس المنطق استغلوا فيه المادة الأسطورية والرموز والشخصيات والمواقف ذات الأبعاد الإنسانية الغنية بالدلالة والمغزى ولما كان الشعر المعاصر يتكئ كثيرا على الرموز والأسطورة وينهج في بنائه المعنوي منهجهما في كثير من الأحيان، كان طبيعيا أن يستغل الشاعر كل مادة في التراث الإنساني لها طبيعة الرمز والأسطورة غير مفرق في هذا بين تراث عربي وغير عربي) [١٠٤] ولكن ما الأسطورة ؟ وكيف يتم الفصل بينها وبين الحكاية الشعبية أو بينه وبين القصة التاريخية ؟

الأسطورة هي الجزء الناطق من الشعائر البدائية الذي نماه الخيال الإنساني ثم استعملته الآداب العالمية [١٠٥] ويرى الناقد خلدون الشمعة أن الأسطورة قصة متداولة أو خرافية تتعلق بكائن خارق أو حادثة غير عادية ،وتقدم تفسيرا للظاهرة الدينية أو لما فوق الطبيعة كالإلهة والأبطال وهي قصة مخترعة أو ملفقة، بتصرف

وأما في المفهوم الفلسفي فأنها الصورة التي تمثل أحد مذاهب الفلسفة بأسلوب رمزي يجمع بين الحقيقة والوهم، أما من ناحية الأدب فأنها مرتبطة ارتباطا وثيقا به لأنها تقدم أفكارا جديدة تقوم على الخيال الخلاق المبدع [١٠٦] ويبدو أن الشاعر وصانع الأسطورة وكأنهما يعيشان في عالم واحد إذ لديهما موهبة أساسية واحدة هي القدرة على التكثيف فلا يستطيعان أن يتأملا شيئا من غير أن يمنحاه حياة داخلية وشكلا إنسانيا ولهذا يلتفت

الشاعر الحديث إلى عصر الإلوهية كما يتلفت إلى فردوس مفقود وقد عبر((شيللر)) في قصيدته: (إلهة اليونان) عن هذا الشعور فتمنى لو أنه أستعاد عصور شعراء الإغريق الذين كانوا يرون الأسطورة قوة حيوية درامية لا مجازا تمثيليا خاويا، إنه يحن إلى عصر الشعر الذهبي يوم كانت الأشياء كلها مفعمة بالآلهة وكانت كل التلال مساكن لعرائس الهضاب وكل الشجر أوطانا لحور الغاب (١٠٧)

إن استعمال الأسطورة في اشعر عودة حقيقية إلى المنابع البكر للتجربة الإنسانية ومحاولة التعبير عن الإنسان بوسائل عذراء لم يمتهنها الاستعمال اليومي فتخفي الألفة ما تجنه من إيحاء (١٠٨) وعلى الرغم من أن الأسطورة تنتمي إلى أشكال الحضارة القديمة وترجع إلى مرحلة سابقة على الفلسفة والعلم، وهي المرحلة التي كان يسود فيها التفكير التأملي إلا أن لديها القدرة على ترجمة أحاسيس الماضي والحاضر في مزاج واحد (١٠٩) وأن كانت الأساطير ملازمة للشعوب في مرحلتها الأولى قبل المنطق فقد كانت للعرب القدماء أساطيرهم الخاصة التي ترتبط بمعبود اتهم وبأحداث حياتهم ويحدثنا موسكاتي عن المعبودات التي سادت جنوب شبة الجزيرة العربية فترى صورا من معبودات سكان الرافدين من بابليين وأشوريين منها "عشتر" وهو أله ذكر يرمز لكوكب الصباح الزهرة مقابل "عشتار" الآلهة البابلية" وعشتروت" الكنعانية كما نجد" واد" إله القمر المعيني، ونظيره السبني "المقة" و"شمش" إله الشمس في حضرموت وطائفة من الإلهة باسم "بعل" وكذلك "أل" بمعني السيد أو الرب وهو اسم عام لإله سامي مشترك بمعنى الله لدى العرب الباقية أو "إلوهيم" العبري إلى جانب ما ذكره القرآن من آلهتهم من مثل سواع ويغوث ويعوق ونسر (١١٠)

كما كان لدى العرب المستعربة طائفة من القصص الأسطوري يرتبط بما نصبوه من أوثان في الكعبة أو في خارجها كما شاع عن أسف ونائلة والعزى، كما نجد لديهم في معتقداتهم كثيرا في الأساطير كما في قولهم

عن العنقاء والغول والهامة أو الصدى ووادي عبقر وزمن الفطحل الذي كانت فيه الحجارة رطابا ، وشياطين الشعراء وما يروونه عن بعض كهانهم مثل "شق" الذي كان نصف إنسان و"سطيح" الذي كان خلا جسمه من العظام فكان يطوى كما يطوى الثوب " إلى غير ذلك [١١١] أما في الشعر فقد اقتصر استعمال العناصر الأسطورية على أشارات خاطفة سواء ما توارثه العرب من أساطير أو ماعرفوه بسبب من احتكاكهم بغيرهم، فكعب بن زهير يشبه تقلب محبوبته بتلون الغول في بيته [١١٢]

فلا تدوم على حال تكون بهاكما تلون في أثوابها الغول

وهناك نص شعري يستقري صورة الأسطورة العربية في الجاهلية هو قصيدة شفيق المعلوف المطولة "عبقر" وفيها بناء فني يعتمد العروض العربي في القصيدة التقليدية وتشمل من الأساطير على عبقر، وشياطين الشعر، والأبالسة والجن والغيلان والسعالى والطيور الخرافية مثل (العنقاء والفينيق ونسور لقمان والصدى والهامة).[١١٣]

وللأساطير منابع عديدة صنفها بعض الباحثين فيما يأتي:

أ- الأساطير:

وهي بالطبع المصدر الأصلي، وقد تنوعت روافدها ،فقد لجأ شعراؤنا إلى الأساطير اليونانية والفينيقية والآشورية والبابلية والفرعونية ،وألمّ بعضهم بالأساطير الصينية " ومن هؤلاء بعض جماعة أبولو وجماعة الديوان وبدر شاكر السياب وخليل حاوي وأدونيس وويوسف الخال ومن أبرزالأساطير التي لجأوا إليها : عشتروت وأدونيس وفينوس وأبولو، وزيوس أوربا ونارسيس وبرومثيوس[١١٤] وكثيرا ما كان الرمز هو الوسيلة لتوظيف الأسطورة لدى هؤلاء الشعراء الرواد "فالرمز في عالم الأسطورة أنما هو بمثابة المدرك الفلسفي الذي يكشف عن حركة الديمومة وحركة الصراع التي تتطبع في الأشياء فتحيلها إلى مادة حية لا يمكن إدراكها بطريقة علمية تجريبية فعن

طريق الإدراك الحدسي يمكن أن يتصور الفنان العالم الإسطوري تصورا إبداعيا يقوم على توحيد الأضداد والتأليف بين هذه الأضداد في وحدة محكمة، إنه يستطيع أن يتصور الأسطورة تصورا جديدا فيمكنه أن يعيد صياغتها في ضوء وجدانه وخياله، وهنا يستحيل الرمز في الأسطورة إلى مدرك جمالي ينبض بالوجدان ويفيض بالخيال(١١٥)ويرى أحسان عباس أن من الممكن أن يكون الاستعمال الرمزي للأسطورة مرتبطا بالحالة النفسية للأديب، فهو في كلامه على السياب يذهب إلى أنه قد جنح إلى الرمز وبخاصة الأسطوري منه بسبب نشوبه في أزمات وتقلبات نفسية وجسمية فكانت سيطرة رمز البعث عليه قوية لأنه على المستوى الفردي كان يحس بأن لاشيء سواه يعينه على مواجهة الموت ثم ازدادت هذه السيطرة قوة عندما وقع العراق- مثل السياب نفسه - في أزمة قادت به إلى جدب ما فكان الأمل يتجسد في حلم الخصب (١١٦)

لقد ورد أول أسم من أساطير اليونان يرد في شعره في قصيدته "أهواء" المذكور في "أزهار ذابلة: (١١٧)

هو الريف هل تبصرين النخيل؟ وهذه أغانيه، هل تسمعيــــن؟

وذاك الفتى شاعر في صباهوتلك التي علمته الحنيــــن

هي الفن من نبعه المستطابهي الحب من مستقاه الحنين

رآها تغني وراء القـــطيعك "بلوب" تستمهل العاشقين

وقد عُرف عن السياب "كثرة استخدامه التراث الأجنبي (غير العربي وغير الإسلامي) من أساطير وشخصيات ووقائع وأحداث منها على سبيل التمثيل: برسفون- لسرين- ميدوز- عنيميدا- سريروس "(١١٨)غير أن السياب لم يكن فردا في هذا التوظيف الأسطوري "فالشاعر يوسف الخال من أكثر الشعراء المعاصرين ولعا بتكديس الرموز الأسطورية القديمة في شعره وعدم

توفير المجال الحيوي اللازم لها في القصيدة، وإحالتها إلى مقابلات عقلية، ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدة "الدعاء":

وقبلما نهم بالرحيل نذبح الخراف

واحدا لعشتروت، واحدا لادونيس

واحد لبعل

أو قوله في قصيدة "الوحدة"

بلى وكنا الشاطئ اليشده

بشاطئ طموحنا الرهيب، المغادرة اليقبع

فيها السباد، الشرفة اليطل

منها قيصر وهنيبعل، الموكب اليشق

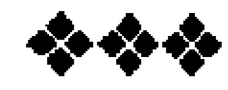
دربه الصليب "(١١٩)

وكذلك عند أدونيس في توظيفه للأساطير كأسطورة "سيزيف" فيما يأتي)١٢٠)

أقسمت أن أكتب فوق الماء

أقسمت أن أحمل مع سيزيف

صخرته الصماء



أقسمت أن أظل مع سيزيف

أخضع للحمى وللشرار

أبحث في المحاجر الضريرة

عن ريشة أخيرة

تكتب للعشب وللخريف

قصيدة الغبار



أقسمت أن أعيش مع سيزيف

وكان لأمل دنقل كذلك حظ من توظيف الأسطورة "فمن الإعلام الإغريقية التي ترد في قصائده "أوديب" و"أوزوريس" و"إيزيس" و"أحمس" و"رع" [١٢١]

فيقول في قصيدة "السرير"[١٢٢]:

أوهموني أن السرير سريري

أن قارب "رع"

سوف يحملني عبر نهر الأفاعي

لأولد في الصبح ثانية..إن سطع

ب- الحكايات الشعبية:

يفرق الدكتور عبد الرحمن بدوي بين الأسطورة والحكاية الشعبية تفريقا مفيدا إذ يرى أن الأولى ترمي دائما إلى معنى عميق، ويقصد بها تفسير مظهر من مظاهر الوجود، وعلى العكس من ذلك نجد الحكاية الشعبية لا تقصد من وراء الخارق واللامعقول شيئا أخر وراءهما، لأنها تتجه إلى الخيال الذي يريد أن يتسلى، ويفرج عن صاحبه [١٢٣]، ويرى صلاح عبد الصبور أن الأسطورة والتراث الشعبي- وإن اشتركا في أن كلا منهما يصلح مادة شعرية، وأن كلا منهما يعبر بطريقة ما عن الحياة الروحية للشعب- يبقى بينهما فرقان مهمان هما: أن الأسطورة أقدم من القصة الشعبية فتتعرض لحادث صغير من أحداث الحياة اليومية أو تنسيق نمط من التجربة الإنسانية في سياق يسهل ترديده وحفظه من جيل إلى جيل.[١٢٤] ومن الخلط الشديد بين الحكاية الشعبية والأسطورة وتلبس كل منهما بالأخرى "ظهر جنس ثالث يسميه الدكتور أحمد كمال زكي بالتاريخسطورة Legend Myth فهو تاريخ

وخرافة معا، أو تتضمن عناصر تاريخية أو مجموعة خوارق تأخذ إطار الحكاية. وهذه الحكاية تتعلق بمكان واقعي أو بأشخاص حقيقيين تنتقل بالتواتر من جيل إلى جيل، ومنها في تراثنا "حكاية داحس والغبراء" و"حكاية سد مأرب" ويصدق هذا اللون على "حرب البسوس" فكل ذلك تاريخ تلبست به على مدار التاريخ زيادات وإضافات من وحي الخيال، ولا أساس لها من الواقع." [١٢٥]

ج – التاريخ والكتب المقدسة

ينظر الشاعر إلى البطل أو الأحداث في ضوء الحقائق التاريخية والوثائق المعروفة، بل تتجاوز الرؤية الفنية للشاعر، ذلك الإطار الواقعي، وتلك الدلالة المحدودة، إلى دائرة خيالية يتحرك فيها الأبطال والحوادث[١٢٦]، فلا يكتفي باقتطاع الرموز من سياقاتها الأسطورية، بل يحاول المزج بين الرمز والأسطورة والقناع، عبر ترابطها المنطقي، وارتباطها البنائي كما يسعى إلى الانفلات من قيود التاريخ وحرفية وقائعه إلى خلق الأسطورة مما يجعل صلة الشاعر بمرجعياته أوسع مدى، لأن المرجعيات تتمدد، ولا تتحدد بزمنية الواقعة التاريخية ودلالاتها الثابتة.[١٢٧]

ومن أمثلة الأساطير التي عرفتها البشرية في صور إنسانية :)أنو) و(أيا) و(انليل) وغيرها، وإذا كان (أنو) رب السماء، فان (أنليل) رب الأرض و(أيا) رب المياه وهناك رب جهنم (نرجال) ورب القمر (سين) ورب الشمس (شمش) وربة الزهرة(عشتار) ورب المطر (حدد) ورب النار (جيبيل) ورب النبات (تموز)[١٢٨]

"ونجد صورة أخرى من صور التعامل مع هذه الرموز القديمة تتمثل في استلهام الشاعر المعاصر تلك الرموز، وفي هذه الحالة لا تظهر أمامنا الشخصية الأسطورية القديمة، وإنما تكون بمثابة خلفية للموقف الشعوري الذي يعبر عنه الشاعر [١٢٩] يقول أحمد حجازي في قصيدته "شهيد لم يمت"

سيفك البتار يسقي الموت للوحش الذي أقعى على باب المدينة.

وفيه استدعاء لأسطورة أوديب، أذا كان أبو الهول ذلك الوحش الذي أقعي على باب مدينة طيبة. (١٣٠)

وفي قصيدة (ليس في الأوليمب) لمريد البرغوثي تجلى التوظيف الأسطوري، حيث نراه يقول (١٣١):

لا ليس في الأوليمب

حيث الآلهة

تدبر المكائد

ويسهر الإغريق بالأردية البيضاء

في مساء ذلك العالم القديم

....

بل هنا وفي طريقنا لمخبز نموت

وفي قصيدة أخرى يقول (١٣٢)

تعالى ربة للخصب أحملها على زندي أطوف بها بلاد الله والفقراء

أكرز فيهم باسمك

واللبس أمر وارد عند محاولة الفصل بين الأسطورة والخرافة غير أن ما يميز الأسطورة عن الخرافة – حسب ما كتبه البعض- أنها تمتلك مغزى فلسفيا في الوجود الإنساني، ويلازم هذا النوع من الأساطير مغزى ذا ديمومة في الحياة والممات في حين تكون الخرافة كناية عن أوهام وأحلام تنشأ بفعل مخاوف الجهل وهواجس الاضطراب تجاه الخفاء ولا تمتلك بعدا فلسفيا ذا صلات إنسانية وكونية (١٣٣)

لقد تقلبت العقلية العربية كثيرا من الأساطير التي نقلت إليها من الأمم المجاورة، فشحنت كتب التفاسير القرآنية بأساطير يهودية، وشحنت كتب

التاريخ بأساطير ملفقة عن نشأة العالم، وأخبار الأمم البائدة، ونسجت أساطير حول أيام.

العرب في الجاهلية وحول أحداث المسلمين على مدى تواريخهم، وتقبلت العقلية العربية الخارق والمعجز في القصص وأقامت حول عدد لا يحصى من الأولياء والمتصوفة قصصا تطرف فيها الخيال وسُخّرت لهم الطبيعة [١٢٤]

ويستمر مريد في توظيفه للأسطورة كما في المثال الآتي[١٢٥]

أنا أوليس أو مريد أو خديجة

ترصدنا جنية كاكية

سيدة مسبوكة من صدأ وعنف

صبورة تقيم في بيوتنا

تراجع الأسماء والقوائم

وتطبخ السموم في قدورنا

وتنتظر

وبالأظافر الطويلة،

تميل فوق نولها،

وضربة فضرية،

تنكث، كل ليلة، نسيجنا.

هوامش الفصل الثاني

١- محمد عبد المطلب: مناورات الشعرية، دار الشروق، القاهرة، ط ١٩٩٦، ٢، ص٤٩-٥٠

٢- المرجع نفسه، ص ٥٠

٣- المرجع نفسه، ص ٥٠

٤ - عبد الرضا علي: دراسات في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٥، ص ١٤١

٥ - خليل أبو جهجه: الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٩٥، ص ٢٧٠.

٦ - أحمد عرفات الضاوي: التراث في شعر رواد الشعر الحديث، مطابع البيان التجارية، دبي، ط١ ١٩٩٨، ص ١٤٥.

٧ – مفيد البرغوثي: الأعمال الشعرية، ص ٧٦٢

٨- مفيد نجم: التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع ٣١٧ – ٣١٨، السنة ٢٧، أيلول – تشرين الأول، ١٩٩٧، ص٤٨

٩- أحمد عرفات الضاوي: التراث في شعر رواد الشعر الحديث، مرجع سابق، ص٢١

١٠-عبد العاطي كيوان، التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٩٨،٣٩

١١- عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ط١٩٨٠، ص ٦٦

١٢- محمد عبد المطلب، مناورات الشعرية، مرجع سابق، ص٥٣

١٣- أحمد عرفات الضاوي، التراث العربي في شعر رواد الشعر الحديث، مرجع سابق ص١٤٦.

١٤- جابر قميحة: التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، دار هجر، القاهرة، ط١، ١٩٨٧ن ص٤٧

١٥- مريد البرغوثي، الأعمال الشعرية، ص ٤٥

١٦- المصدر نفسه، ص ٤٣٠

١٧- المصدر نفسه، ص ٤٩٠

١٨- المصدر نفسه، ص ٣١٠سيأتي شرح مفصل للقصيدة في فصل لاحق

١٩- المصدر نفسه، ص ٦٥٣، في قصيدة "فلسطيني في الشمس"

٢٠- المصدر نفسه، ص ٢٨٣.

٢١- المصدر نفسه، ص ٦٥٣

٢٢- المصدر نفسه، ص ٦٦٣، ٦٦٤

٢٣- المصدر نفسه، ص٤٩٢

٢٤- المصدر نفسه، ص٥٦٢

٢٥- المصدر نفسه، ص٦٢٥، ٦٢٦

٢٦- المصدر نفسه، ص ٦٤٥

٢٧- المصدر نفسه، ص ٤٠٤

٢٨- المصدر نفسه، ص ٤٣٤

٢٩- المصدر نفسه،ص ٤٥٨، ٤٥٧

٣٠- المصدر نفسه، ص ٢٨٦، ٢٨٧

٣١- المصدر نفسه، ص ٥٦٣

٣٢- المصدر نفسه، ص ٥٣٥

٣٣- المصدر نفسه، ص ٧٦٣

٣٤- أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، مصر، ١٩٧٥، ص ٩٢-٩٣

٣٥- مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية، ص ٢٤

٣٦- المصدر نفسه، ص ٦٤٨

٣٧- مريد البرغوثي: الناس في ليلهم، ص٢٩

٣٨- مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية، ص ٧٠٩

٣٩- عبد النبي اصطيف: خيط التراث في نسيج الشعر العربي الحديث، فصول المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، صيف ١٩٩٦، ص ١٨٦

٤٠ – المرجع نفسه، ص ١٨٦ – ١٨٧

٤١- جابر قميحة: الأدب الحديث بين عدالة الموضوعية وجناية التطرف، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ١٩٩٢، ص ٢١٠

٤٢- أحمد عرفات الضاوي: التراث في شعر رواد الشعر الحديث، مرجع سابق، ص١٣(بتصرف

٤٣- عبد المنعم عجب الفيا: التناص في القصيدة الحديثة، البيان، رابطة كالأدباء، الكويت، ع ٣٥٥، فبراير ٢٠٠٠، ص ٤٥

٤٤- المرجع نفسه، ص ٤٦

٤٥- عبد المجيد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ط١، ١٩٨٠، ص ٦٥.

٤٦- حاتم الصكر: مرايا نرسيس (الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية بقصيدة السرد الحديثة) المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١ ١٩٩٩، ص ٢١٨، ٢١٩

٤٧- المرجع نفسه، ص٢٢١

٤٨- المرجع نفسه، ص ٢٢٢

٤٩- خالد الكركي: الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت ط ١٩٨٩، ١ ص ١٩

٥٠ – حاتم الصكر: مرايا نرسيس، مرجع سابق، ص ٢١٦

٥١- المرجع نفسه، ص٢١٩

٥٢- المرجع نفسه، ص ٢١٩

٥٣- المرجع نفسه، ص ٢٢٣

٥٤- خالد الكركي: الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، مرجعسابق، ص٢٠

٥٥- جابر قميحة: التراث الإنساني ي شعر أمل دنقل، دار هجرالقاهرة، ط١، ١٩٨٧ان ص ٢٧

٥٦- خالد الكركي: الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص ٢٥-٢٦

٥٧- جابر قميحة: التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، مرجع سابق، ص٢٧، ٢٨

٥٨- المرجع نفسه، ص ٢٧- ٢٨

٥٩- مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية، ص ٣٦٨

٦٠- حاتم الصكر:مرايا نرسيس، مرجع سابق، ص ١٠٧

٦١- المرجع نفسه / ص ٢٢١

٦٢- خالد الكركي: الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص ١٥٣

٦٣- مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية، ص ٧٥٤

٦٤- المصدر نفسه، ص ٤٢٥

٦٥- المصدر نفسه، ٧١٠

٦٦- حاتم الصكر: مرايا نرسيس، مرجع سابق، ص ٢٢١

٦٧- عبد الحميد جيده: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٧٨

٦٨- عبد الواحد لؤلؤة: التناص مع الشعر الغربي، الأقلام، ع١٠، ١١، ١٢، تشرين الأول – تشرين الثاني – كانون الأول ١٩٩٤، ص ٢٧-٢٨

٦٩- المرجع نفسه، الصفحات نفسها

٧٠- مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية، ص ٤٢٦

٧١- المصدر نفسه، ص ٥١

٧٢- مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية: ص ٤٠

٧٣- عبد الواحد لؤلؤة: التناص مع الشعر الغربي: مرجع سابق، ص ٢٨

٧٤- المرجع نفسه، ص ٣١

٧٥- أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، مصر / ١٩٧٥، ص ٩١ – ٩٢

٧٦- عبد الرضا علي: دراسات في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص١٥٦

٧٧- مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية، ص ٧١٨

٧٨- مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية ص ٧٥٠

٧٩- المصدر نفسه، ص ٦٣٤

٨٠- المصدر نفسه، ص ٣١٤

٨١ المصدر نفسه، ص١١٣

٨٢- جابر قميحة التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، مرجع سابق، ص ٤٨، ٤٩

٨٣- المرجع نفسه، ص ٤٩

٨٤- مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية، ص ٧٣٠

٨٥- المصدر نفسه، ص ٧٤٤

٨٦- المصدر نفسه، ص

٨٧- المصدر نفسه: ص ٦١٩.

٨٨ – المصدر نفسه، ص ٢١٦

٨٩- المصدر نفسه، ص ٣٥١

٩٠- المصدر نفسه، ص ٣٩٢

٩١- المصدر نفسه، ص ٢٥٢

٩٢- المصدر نفسه، ص٢٥٧.

٩٣. المصدر نفسه، ص٢٠

٩٤.المصدر نفسه، ص٣١

٩٥. المصدر نفسه، ص٦٧٣

٩٦. المصدر نفسه، ص٥٧٩

٩٧. المصدر نفسه، ص٣١

٩٨. المصدر نفسه، ص٤٢

٩٩. المصدر نفسه، ص٤٢

١٠٠. محمد بنيّس: الشعر العربي الحديث، ص١٨٨

١٠١. عبد التبي اصطفيت: خيط التراث في نسيج الشعر العربي الحيث ن مرجع سابق، ص١٨٦

١٠٢. حاتم الصكر: مرايا نرسيس، مرجع سابق، ص١١

١٠٣- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط٥، ١٩٨٨، ص ٣٩.

١٠٤- المرجع نفسه، ص ٣٩-٤٠

١٠٥- أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص ١٢

١٠٦- عبد الحميد جيده: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص ١٠٥

١٠٧- سعد عبد العزيز: الاسطورة والدراما، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٦، ص ٩

١٠٨- أنس داود: الاسطورة في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص ١٢

١٠٩- سعد عبد العزيز: الاسطورة والدراما، مرجع سابق، ص ٣

١١٠- علي عبد المعطي البطل: الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، ص١٩٨٢، ص ٢٨

١١١- علي عبد المعطي البطل: المرجع السابق، ص ٢٨

١١٢- المرجع نفسه، ص ٢٩

١١٣- خالد الكركي: الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق،ص١٢٤

١١٤- الرجع نفسه، ص ١٢

١١٥- سعد عبد العزيز: الإسطورة والدراما، مرجع سابق، ص ٨

١١٦- جابر قميحة: التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، مرجع سابق، ص٣٣

١١٧- علي عبد المعطي البطل: الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، مرجع سابق، ص ٥٢

١١٨- جابر قميحة: التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، مرجع سابق، ص ٣٥ بتصرف

١١٩-عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص ٢١٣-٢١٤

١٢٠- المرجع انفسه، ص ٢٠٦

١٢١- جابر قميحة: التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، مرجع سابق، ص ١٥٤

١٢٢- المرجع نفسه ص ١٥٤-١٥٥

١٢٣- أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص ٢٣ بتصرف

١٢٤- جابر قميحة: التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، مرجع سابق، ص ١٤

١٢٥- المرجع نفسه، ص ١٥

١٢٦- أنس داود: الاسطورة في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص ٩١-٩٢

١٢٧- حاتم الصكر: مرايا نرسيس، مرجع سابق، ص ١١٠

١٢٨- عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص ١٠٦.

١٢٩- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص ٢١٤

١٣٠- المرجع السابق، مرجع سابق، ص ٢١٥

١٣١- مريد البرغوثي: الناس في ليلهم، ص ٢٨- ٢٩

١٣٢- مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية، ص٦٨٢

١٣٣- خليل ابو جهجه: الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، مرجع سابق، ص ٢٤٢.

١٣٤- أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص ٦٩

١٣٥- مريد البرغوثي: الناس في ليلهم، ص ٣١-٣٢

الفصل الثالث

آليـــات التنـــاص

في خطاب البرغوثي الشعري

آليات التناص في خطاب البرغوثي الشعري

إذا كان النص الشعري ينتج في الحركة المعقدة لإثبات نص آخر ورفضه على حد قول "جوليا كرستيفا"، [1] فإن النص هو حصيلة تفاعل التناصات التي تجري فيه، وكما يقول "جوناثان كولر" [2] فهو يلفت انتباهنا من ناحية إلى أهمية النصوص السابقة ملحا على أن استقلال النصوص فكرة مضللة، وأنه ليس للأثر المعنى الذي له إلا لأن أشياء معينة كتبت سلفاً، ولكن التناص بمقدار تركيزه على قابلية الفهم على المعنى يقودنا إلى النظر في النصوص السابقة على أنها إسهامات في نظام ترميزي "code" يجعل التأثيرات المختلفة للدلالة ممكنة، وإذا كان بعضهم يرى أن النص على نحو مطلق في بنيته الإنشائية حصيلة تفاعل نصوص سابقة، وهو قطعة موزاييك من المقبوسات، إستيعاباً وتحولا لنص آخر، أو لنصوص أخرى [3]، فإن هذا التفاعل يتطلب بالضرورة حضور آليات خاصة للتناص لا بد للمبدع منها، بعيداً عن القصدية الواعية وغير الواعية المرتبطة بالموضوع، وقد وقف بعض النقاد العرب وقفة متأنية عند تلك الآليات وحاولوا تقسيمها على وفق رؤاهم الخاصة وقراءتهم التطبيقية للشعر، وقد أفاد المبحث من تلك التقسيمات محاولاً تلمسها في تجربة البرغوثي موضوع الدراسة، إذ قسمها أحمد مجاهد على ثلاثة أقسام: قام في الفصل الأول بدراسة آلية العلم بأقسامه المختلفة (اسم مباشر، كنية، لقب) مفرقا بين هذه الصيغ الثلاث على المستوى الدلالي من خلال المحتوى الإشاري لكل منها، وقام في الفصل الثاني بدراسة آلية الدور التي تتمثل في استدعاء الشخصية التراثية من خلال ذكر أفعالها الدالة فقط دون التصريح باسمها في سياق القصيدة وفي الفصل الثالث درس آلية القول المتمثلة في استدعاء الشخصية التراثية من خلال ذكر أقوالها فقط

دون التصريح باسمها في سياق القصيدة [٤]، في حين قسم محمد مفتاح آليات التناص في كتابه المبكر عن التناص المرسوم بـ "تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)" تبعا للتداعي بقسميه التراكمي والتقابلي – على قسمين هما: [٥]

أ- **التمطيط**: ثم قسم التمطيط على ستة أشكال:

١. الأناكرام (الجناس بالقلب وبالتصحيف، الباراكرام (الكلمة – المحور)
٢. الشرح
٣. الاستعارة
٤. التكرار
٥. الشكل الدرامي: الصراع والتوتر بين عناصر بنية القصيدة في التقابل والتكرار مما يؤدي إلى نمو القصيدة فضائياً وزمانيا.
٦. أيقونة الكتابة: أي علاقة المشابهة مع (واقع العالم الخارجي فتجاور الكلمات المتشابهة أو تباعدها، وارتباط المقولات النحوية ببعضها أو اتساع الفضاء الذي تحتله أو ضيقة، وهي أشياء لها دلالتها في الخطاب الشعري اعتبارا لمفهوم الأيقون. [٦]

ثم ينتهي مفتاح إلى أن ما ذكر من آليات في هذا القسم هو أساس هندسة النص الشعري مهما كانت طبيعة النواة – وكيفما كانت مقصدية الشاعر، فإذا قصد إلى الإقتداء فإنه يمطط مادحاً، وإذا توخى السخرية قلب مدحه إلى ذم بالكيفية ذاتها.

ب- **الإيجاز**:

وقد مثل محمد مفتاح لهذه الآلية بالإحالات التاريخية الموجودة في القصيدة تلك التي كانت سنة متبعة في الشعر القديم، يقول ابن رشيق: "ومن

عادة القدماء أن يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعزة والأمم السابقة" وفصل حازم القرطاجني كلام ابن رشيق فقسم الإحالة على إحالة تذكرة أو إحالة محاكاة، أو مفاضلة أو إضراب أو إضافة (٧)

لكن هذا المبحث اعتمد على تقسيم أحمد مجاهد لآليات التناص، إذ إنه في ظني كان أقرب إلى المصطلح (آلية) وأنضج في تبينه، ربما لأنه أفاد مما سبقه من دراسات في هذا المجال، في حين كانت كتابة محمد مفتاح هي الرائدة في الحديث عن التناص ولما يكن المفهوم قد ثبت بعد، إذ نجده يتداخل مع أمور أخرى كأشكال التناص.

وعلى هذا، قسم المبحث آليات التناص على ثلاثة أقسام — لا تعني بالضرورة عدم قبول غيرها • على وفق طريقة استدعائها مادة التناص

وهذه الأقسام الثلاثة هي:

أ- استدعاء الشخصية

ب- استدعاء الوظيفة

ج- استدعاء الخطاب

ستقف الدراسة على كل قسم من هذه الأقسام محاولة عرضه من خلال تلمسه في خطاب البرغوثي الشعري، والتمييز بينه وبين الأقسام الأخرى، بيد أن هذا التقسيم لا يعني الفصل بين هذه الأقسام واستحالة التقائها، فيمكن أن تتداخل هذه الأقسام في نص واحد دون أن يسم هذه الالتقاء النص بأي نقص أو قصور، بل قد يميزه ويعزز آليات الشاعر التناصية من جهة التكثيف والتركيز على كل ما يتصل بالشخصية مادة التناص من غير إغفال لدور التحويل في عملية التناص.

أ- استدعاء الشخصية

يدعم المبدع رؤاه الشعرية باستدعاء شخصية ما، يجد بينها وبين موضوعه وشيجة قد لا يفطن إليها هو ذاته، بمعنى أن تلك الاستدعاء قد

يكون غير واع من المبدع، فهو لا يعد عملية منظمة لإدخال تلك الشخصية في نصه ولكنه يستحضرها عند التقائها بفكرة نصه فيضمنه إياها، داعماً رؤياه النصية برؤى غيرية، تقتصد التفصيل في عرض الموضوع لينوب عنه الرمز والإشارة عبر التناص.

وإذا كان التداخل بين العناصر الغنائية والدرامية في القصيدة المتكاملة يتم أحياناً بين الأنواع الشعرية، فإنه يتم أحياناً أخرى بين اللاشعري والشعري، فيهدم الحدود القائمة بين الأجناس من عصور سحيقة، ويخترقها إلى الأدبية واللاأدبية كاستدعاء الشخصيات والمواقف والأحداث الأدبية مثل أبي نواس – الحلاج – المعري- المتنبي – رحلة امرئ القيس إلى القسطنطينية... إلخ) واللاأدبية استدعاء الشخصيات والمواقف والأحداث الأخرى (المسيح – صقر قريش – الحجاج – صلب المسيح – مقتل الحسين بن علي. [٨]

فالتناص يمثل هنا اختراق الذات والآخر إلى أفاق بعيدة لخلق أجناس شعرية جديدة، ففي الاستدعاء التراثي اختراق المعاصر للتراث وتفكيكه وإعادة بنائه وتوظيفه ليقول ما نريد نحن أن نقوله، لاما كان يقوله هو، ونحن الذين نتكلم ولكن بلسان التراث، وفي الاستدعاء مسارات تتعدد ودلالات تتنوع حسب قدرة استخدامها، ويتضح

ذلك في تلاصق الصوتين واندماجهما في بنية واحدة (السابق واللاحق) ويشترط في الاستدعاء والاستلهام: التوظيف والتضام. [٩]

وأمثلة ذلك كثيرة في الشعر العربي الحديث، ونجدها كذلك في خطاب مريد البرغوثي الشعري، إذ تضمن خطابه الكثير من الشخصيات الدالة، محققا ذلكما الشرطين حتى يصعب الفصل أحيانا بين خطوط الشاعر في نصه الأصل، وخطوطه المستدعاة من نصوص خارجة عن ذلك النص لشدة التداخل والتعالق بين تلك الخطوط.

وشخصيات مريد البرغوثي الموظفة في خطابه الشرعي متعددة ومتنوعة

زماناً ومكاناً، كما وكيفا فنجد عنده كلا من (آدم – هابيل – يوسف (عليه السلام) – المسيح (عليه السلام) – إبليس – امرئ القيس – عمرو بن كلثوم – زرقاء اليمامة – المعتصم – طارق بن زياد – بلقيس – عز الدين القسام – سقراط – شكسبير – سعيد القروي – يوليسيس – زهران) وقد ورد ذكر هذه الشخصيات صراحة في شعره، بالإضافة إلى شخصيات أخرى ثانوية ذكرها عرضاً كالشخصيات المسرحية والموسيقية وغيرها.

وسنعرض هذه الشخصيات محاولين تلمس آلية استدعائها لدى الشاعر وكيفية تحاورها مع نصه.

ومن الشخصيات التي وظفها البرغوثي في شعره شخصيات الأنبياء لا سيما المسيح، ويوسف، ونوح، لارتباط شخصية النبي بالمعارضة والابتلاء والعذاب الذي يتعرض له النبي في سبيل الرسالة يصله بمادة الشاعر النصية ويرفدها بما تحتاج في تحاور غير مباشر عبر تواشجها مع النص الحديث.

لقد وظف البرغوثي المسيح في خطابه الشعري، ولكن عبر آليات أخرى – في الغالب – غير الذكر المباشر للشخصية، وهي استدعاء الوظيفة واستدعاء الخطاب، لكنه وظفها مصرحاً بها مع ذكر لوازمها في بعض النصوص كنص "ليس في الأوليمب" في ديوان "الناس في ليلهم"[(١٠)] ولنعرض لهذا الاستدعاء المباشر للشخصية، إذ يقول:

هنا

وحيث صار عمر السيد المسيح

ألفي سنة

وحيث كحلي السماء غامض كالخوف

يلقي به على

خيوط الحطة البيضاء والعقال

على جرار الزيت

ثم يذكره ثانية في النص نفسه:

أنا رأيت السيد المسيح تحت القصف

وعمره ألفا سنة

متكئاً على عصا، يخشى عبور شارع

ولا يد تساعده

ثم يشير إليه دون ذكره ولكنه واضح من تكرار "ألفي سنة" ومن قرائن أخرى كما سنرى:

هنا وعمر هذي النخلة الرحيمة

في بيت لحم صار ألفي سنة

سألت نجمة:

يا نجمة السماء في ليلتنا التراب

يا نجمة السماء حول مهده

قولي: أمن جذوع بلوطاته

ستلمع الهراوة ؟

ومن ردائه النسيم، واخضرار أفقه / السعف

وبعد ألفي سنة

سيلبسون الكون خوذة

ويكرز الجندي بالرسالة

ثم يختم النص بإشارة أخرى للسيد المسيح من خلال ذكر السيدة مريم، والإشارة إليه بالرضيع:

يا مريم احملي الرضيع

مهدل الذراع ، لا على

قاعدة الرخام في كنيسة الذهب

بل هاهنا على

ترابنا

على غبار

هذي العتبة

من تعرف على الأسماء تعرف على الأشياء [11] واسم السيد المسيح يفضي إلى تداعيات تاريخية كثيرة مرتبطة به، وبسيرته على اختلاف الروايات، ولو لم يذكر مريد شخصيته المسيح صراحة في هذا النص لدلت عليه القرائن الموجودة في النص، التي

تستعديه بالضرورة، وتدلنا على وظيفته في الخطاب الشعري، "لأن أسماء الأعلام تحمل تداعيات معقدة تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية، وتشير قليلاً أو كثيراً إلى أبطال وأماكن تنتمي إلى ثقافات متباعدة في الزمان والمكان، [12] وفي هذا النص يجيء هذا الاستدعاء في إطار قصيدة مشحونة بالكثير من الإشارات إلى رموز وأساطير وأبعاد وقضايا مستمدة من ثقافات شتى، ويجيء توظيفها بغية إدراك الفارق بين النص والواقع، فالنص يشكل ملحمة لا تستمد أسطورتها من دلالاتها الواقعية، بل تستمد قوتها من ارتباطها العميق بواقع يومي وعادي.

يحرص مريد البرغوثي على ربط المسيح بالفلسطيني، وهو ربط يوازي بين عذابات المسيح وعذابات الفلسطيني، ويتجلى هذا الربط من خلال إشارات شكلية وجوهرية، فعلى المستوى الشكلي يتجلى المسيح بوصفه فلسطينيا قرويا يرتدي الزي الفلسطيني، وعلى المستوى الجوهري يرى البرغوثي أن جوهر صراع المسيح مع اليهود قد انتقل ليكون جوهر الصراع بين الفلسطيني واليهودي، وهذا الربط شائع في القصيدة الفلسطينية المعاصرة. [13]

يتضح ذلك مثلا من مطلع النص "ليس في الأوليمب"، إذ سنجد يستمد قوة الربط من المكان، يقول الشاعر في مطلع القصيدة:

لا ليس في الأوليمب

حيث الآلهة

تدبر المكائد

ويسهر الإغريق بالأردية البيضاء

في مساء ذلك العالم القديم

يحصون قتلاهم على المدرجات

....

بل هنا وفي طريقنا لمختبر نموت

ثم ينتقل إلى المقطع الثاني ويبدؤه بقوله:

هنا وحيث صار عمر السيد المسيح

ألفي سنة

....

أنا رأيت السيد المسيح تحت القصف

وهذا الربط يجعل العلاقة التناصية هنا علاقة متشابهة، فقصة خذلان المسيح تعيد نفسها في المكان ذاته، كما أن في هذا التناص تصورا لمجانية الموت في ارض السيد المسيح، وهو ما اتضح بعد ذلك في قوله:

متكئا على عصا، يخشى عبور شارع

ولا يد تساعده

فالمسيح ساكن في كل فلسطيني يلاقي الموت وهو يسير إلى المخبز أو يتعرض للخذلان من غير مساعدة ما حتى بعد أن صار عمره ألفي سنة.

وفي النص الكثير من الألفاظ الدالة على قصة المسيح مثل: (النخلة الرحيمة -- بيت لحم – الفي سنة – يكرز – الرسالة – مريم – الرضيع – الكنسية)

ومن الأنبياء الذي وظفهم البرغوثي في شعره يوسف (عليه السلام)، إذ إن تنامي الحدث واتساع مجال الإفادة في قصته، جعل الشعراء العرب يتخذون من تلك القصة رمزاً لكثير من موضوعاتهم، ومادة قابلة للتناص لثراء الرمز فيها ودرامية الحدث، فقد يرمز بها إلى ظلم الأهل وكيدهم، وإلى اللقاء بعد طول غياب إعلاناً بالتغير والفرج، وكذلك إلى الرؤيا وتحقيقها.

وقد وظف البرغوثي شخصية يوسف في قصيدته "آكله الذئب"(١٤) ولعل القارئ يلاحظ أن النص يدلنا على هذه الشخصية منذ اللحظة الأولى في العنوان، أكل الذئب يوسف التي لفقها أخوته فيقول:

وقفنا على قبره خاشعين

وما زال من دمعه في الفضاء نداء

وما زال خيط كالدماء على وجهه راعفا

......

وحدثني قائلا:

بريءهو الذئب من غيلتي يا مريد

فذئب البراري أجل من الجرم

والبعض أخلق أن يتعلم منه الصفات

إذا أنصفا

وتستمر الصور الدالة على هذه الحادثة حتى يبدأ الشاعر في إدخال صورة الواقع في الصورة المتناصة لتبيان العلاقة والوشائج التناصية إذ يقول:

وذئب البراري يغير ارتجالا

على أي صيد يلوح

ومن قتلوني هنا خططوا نصف دهر

لقتلي

وهم أطلقوا النار في دفتر الواجب المدرسي

لطفلي

وفي بكرج القهوة العربية

من كف سيدتي في الصباح

وفي فرحتي بالضيوف مساء، وفي حلم العمر

قبلي

وهم أطلقوا النار

في زهرة كنت أرسمها كلما طوق الليل

ليلي

وهم أطلقوا لنار في شارع في المدينة

لم آته هارباً من مصيري

ولم آته سائحاً سارحاً في الفصول، ولم آته خائفا

فموته مخطط له مدروس بدقة (نصف دهر)، ومن صفات المقتول أنه والد لطفل، شخص كريم يهش للضيوف، وهو فنان (رسام)، يخرج من ليله بالرسم، ثم تأتي فجاعة لحظة الموت وشجاعة المقتول:

فالذئب يبدو أليفاً

أنيق المخالب والروح

حين نقارنه بالذي أطلق النار في شارع

ثم أحصى ثلاثين فضته، واختفى

و يمكن أن نلاحظ هنا التداخل مع صورة السيد المسيح من خلال الإشارة إلى يهوذا الأسخريوطى وقطعه الفضية اللعينة التي نالها مقابل الوشاية بالمسيح، ثم يسترسل البرغوثي حتى يحضر يوسف:

برئ هو الذئب من دمعه فوق كمّ صغاري

وإحراق داري

وتهجيج روحي بكل المنابذ من كل دار

إلى كل دار

برئ هو الذئب

فلتحملوا للذئاب اعتذاري

وما أكل الذئب يوسف يوماً

ولكن يوسف ليس الذي يحتمي بالفرار

وليس الذي ينتهي راجفا

ولم يذكر الشاعر يوسف صراحة إلا في هذا المقطع بعد أن دلت عليه كل القرائن، ويمضي البرغوثي ليكشف عن يوسف آخر هو المقتول، وهو ذلك الذي دلنا المقطع السابق على أنه فلسطيني مهجج من كل دار إلى كل دار، ويأتي المقطع الأخير من النص ليزيح الستار عن شخصية يوسف المعاصر:

وقفنا على قبره خاشعين

وما زال ينزف حزناً علينا

وينزف حزناً على مشكل أيامنا القادمات

ويرمي على قاتليه التهكم والذعر

حياً وميتاً، ويحبسهم في براويزه الهازئات

ويمضي إلى موته صامتاً عارفاً

فالمقتول هازئ متهكم يخشاه أعداؤه حياً وميتاً، وتأتي لحظة الكشف الأخيرة ليصل الشاعر إلى يوسف العصري إلي يتجسد عنده بناجي العلي:

وقفنا على قبره مائلين

وفي قبره كان ناجي العلي واقفا

إن تحليل نص "أكله الذئب" يبين أنه يلتقط ملامح من قصة يوسف، ويلمح معها إلى شيء من قصة المسيح، ولاشك أن التقاط "الذئب" وبراءته، تشير إلى تواز وتشابه مع قصة يوسف لكن الموت حصل لوجود ضرب ما من يهوذا الأسخريوطي ، وهذا هو الاختلاف الجوهري الذي قاد إلى النهاية الفاجعة للشخصية المحور، فإذا كان يوسف (عليه السلام) لم يتحدث عن الذئب لأنه كان غائباً في الجب، وقميصه بما عليه من دم كاذب يبين غير ذلك، فإن الشخصية (ناجي العلي) تنهض من القبر لتبين براءة الذئب، وهو ضرب من مشابهة أخرى مع صورة السيد المسيح، وهو ما يخلق نوعاً من التواصل الواضح مع الشاعر الذي يخاطب باسمه وليكون القتلة بشراً، يخططون لارتكاب جريمة على نحو منظم، وليس مجرد ذئب يطوف الأرض باحثا عما يقيم أوده.

ويمكن المقارنة بين المثالين على نحو آخر، فإذا كان البئر الذي ألقى فيها يوسف كانت نقطة الصعود إلى الأعلى،فإن حياة ناجي العلي كانت تسير باتجاه معاكس، ليكون القبر هو النهاية التي آل إليها، ولكنها تتوقف عند موت الجسد وحسب، ولا تنال من فئه، ورسوماته وقدرته على السخرية المرة، والدفاع عن رسالته التي آمن بها عبر تلك الرسومات، ويتضح ذلك من قوله:

ويرمي على قاتليه التهكم والذعر

حياً وميتاً، ويحبسهم في براويزه الهازئات

وتحضر بعض الشخصيات في شعر البرغوثي على أنها تناص رمزي، إذ يذكر الاسم دون الوقوف عند هذه الشخصية إلا من جهة كونها خادمة

لفكرته الجزئية في ذلك الموضوع، من خطابه، من هذا التناص، ما هو قرآني، كاستدعاء آدم في نص "غرف الروح"[١٥]

وقد حمل الدهر أكتافنا

مثلما حمّل الله أدمه

إرث أرض وذريةٍ

وهابيل في قصيدة "الطوفان وإعادة التكوين"[١٦]

ويمر نخاسون تتبعهم إماء

ونداء دلالين ما اختلفوا ولا اختلف النداء

هابيل يسمع صوتهم في القبر منكفئاً كما انكفأ الجنين

وكذلك إبليس في قصيدة "إبليس"[١٧]

قال إبليس

كل هذه الأذرع المؤمنة

كل هذه الملايين من الجمرات

كل هذا التسديد الصائب

كل هذا الرجم

طوال كل هذه القرون

يا إلهي

ألم أمت بعد؟

ومن الواضح أن ر البرغوثي يشير في هذا المقطع إلى أن فكرة الشر ضرورة لتجلي فكرة الخير، فلو مات إبليس، رمز الشر، لما صار للخير قيمته التي له في حياة إبليس لتعزيز فكرة الابتلاء.

لقد حضرت أيضا في خطاب البرغوثي الشعري بعض الشخصيات التاريخية، التي تراوح حضورها بين حضور محور، وجزء من قصيدة، وإشارة خادمة للفكرة،

وكان من بين هذه الشخصيات "بلقيس" التي استدعاها البرغوثي في قصيدة "الطوفان "وإعادة التكوين التي كتبت عام ١٩٦٩، وقد قسم مريد قصيدته على مقاطع هي: (لا شكل للوحول – الظل والنار – جذور كامنة – حلم – خطوات بلقيس –رؤيا – الموت في سفائن الورق)

ويتصل رمز بلقيس في هذا التناص برمز "زرقاء اليمامة" التي كان توظيفها سمة لازمت النصوص الشعرية، في تلك الحقبة التي تبعت بأجواء هزيمة حزيران وما رافقها من أزمة خانقة، كما تتناص هذه القصيدة مع قصائد سابقة لشعراء آخرين، (١٨) كما أنها تتصل برمز آخر يشير إلى "الرؤيا" أيضاً في صورة النبي المستشعر للخطر القادم ورؤيا الحقة، يدل على ذلك تسمية المقطع بـ "رؤيا" إضافة إلى ما احتواه من صور، ثم ختامه الذي أثبت صحة الرؤيا، كما يتصل النص بطوفان "نوح" الذي نجا منه نوح وأتباعه، وأغرق البقية، لأنهم لم يستمعوا للتحذير، وهذا ما حدث مع بلقيس في هذا المقطع (١٩):

بلقيس قد بعثت تهيم بلا عيون
نتلمس الخطوات ما بين الشكالى الساهمات
وتمد كفيها فتبصر ما تجعد من ضروع المرضعات
- هيا فما الطوفان منتظراً لنا
- إني سأبقى هاهنا
- فلتحملي منديلنا المعقود زادا للطريق
- وأنا سأحمل ما تبقى من متاع
- إنا سنمكث ها هنا

- هيا بنا
- إنا سنمكث هاهنا

وتشق بلقيس الكفيفة دربها بين الركام
عمياء يضنيها التعثر والظمأ
وكأن مصباحاً أضئ هنية ثم انطفأ
وانقض مأرب، راح يضرب، راح يزار، راح يلتهم الرجال
وكأنه وجه الأرض كوّر وانطفأ

وهكذا يأتي الطوفان بانهيار سد مأرب، لتحقق نبوءة بلقيس.

ومن الشخصيات التاريخية المستدعاة أيضا "طارق بن زياد" على الرغم من أن البرغوثي لم يذكره إلا مرة واحدة خلال نص "أمير العسكر" [٢٠] الذي كتب في مطلع السبعينات ليتوقف الشاعر، عبر إشارة خاطفة، إلى سفن طارق بن زياد ضمن إشارة تحررها من بعدها التاريخي إلى بعد آخر مناقض:

تتهاوى الغابات أمامي
واحدة تلو الأخرى
وتعود سفائن طارق
لم تعلق فيها من أهداب النار شرارة
والجند عليها وجه طيب
يتساءل عن عودته قبل الحرب إلى الشاطئ
وأنا الطواف العارف أحمل في صدري حبكم الباقي
وجبيناً أحمل فوق ثناياه همومكم المرة

ولا شك أن عودة هذه السفن سالمة يشير إلى أنها لم تقاتل، ولم تنتصر أيضا، فضلا عن أنها لم تدخل المعركة على الإطلاق، وإذا كانت "سفن

طارق "ترمز في المخيلة العربية إلى لحظة عسكرية مغامرة، فإن أمير العسكر يبدو أسطورة تصنعها المخيلة الجديدة، ينشغل بها الأطفال:

فأنا الطواف العارف أحمل في صدري قصة

من زمن أمير العسكر

قالوا قد كان جميلاً حلاه النور الرباني

وقديراً كان

قالوا تعشى الأبصار إذا نظرت لبهائه

قالوا قد كان عطوفاً ورؤوفاً وقوي الساعد

وحكيماً كان

أي أن ثمة أسطورة تتشكل حول "أمير العسكر" تخلق منه أبعاداً جديدة،ولكن هذه الأسطورة سرعان ما تتهاوى بكشف "الطواف العارف" مضمونها العام، الذي يعلن ما فيها من هشاشة وكذب، وتتمثل في عدم قدرة هذا الأمير على الدفاع عن الأطفال:

ها نحن كبرنا

وعرفنا أن الأطفال يموتون كما يكسر جرة

معتوه يرقص في أسواق البلدة

وتجئ النهاية لتبين أن هذا الوهم قد آن له أن يتغير ويتبدل، لانكسار المثال الذي بني طويلا في الذاكرة، والذي عبر عنه الشاعر بالتهرب من إجابة السؤال:

وقبيل جلوسي لكتابة هذي القصة

سألتني في الركن المهجور من الشارع طفلة

يا عمي

ما أسم أمير العسكر ؟

هل تعرف أنت أمير العسكر ؟

.....

يا ذات الوجه الطيب

أعطيني هما... آخر !

فالبرغوثي لا يكتفي باستدعاء الشخصية على سبيل الإلصاق بالنص دون تفاعل أو تداخل مع جزئياته، بل تعبر شخصياته المستدعاة عن تفهمه لدور المصادر التراثية ورفدها للنص الحاضر بطريقة التفاعل والتحرير، وليس تضمينا مباشرا وحسب.

ومن الشخصيات المستدعاة لدى البرغوثي شخصية "المعتصم" ولكن حضورها كان إشارة سريعة تدل على اختفائه لكونه تاريخا قديما، كان ذلك في قصيدة "طال الشتات"(٢١)

أم ظن من عدوى التواريخ العتيقة أن "معتصما" سيفقده

أم التمعت بخاطرة صفوف النسوة القتلى أمام الماء

وكذلك "زرقاء اليمامة" في قصيدة "منيف"(٢٢) كانت إشارة:

كان الكون مسرحنا

ستارته الشتات ولم أجد

أحداً ليسدلها عليها أو

على الأعداء

مذ جاء الذين رأتهم أمي

وزرقاء اليمامة والكتب

وكان لاستدعاء شخصيات شعراء عرب مساحة من تناص البرغوثي مع التراث، وأغلب هذا الاستدعاء كان عبر آلية الخطاب، ولكنه صرح

بالاسم المباشر في بعض المواضع، كاستدعاء امرئ القيس في قصيدة "الحصان"[٢٣]

وكأنه أكذوبة الرومانس

صارت حافراً ومدى وثلمس

أو جلاميد امرئ القيس التي كرت وفرت

في صباها

ويستدعي "عمرو بن كلثوم" في قصيدة "الفخر"[٢٤]:

وقفت النملة الأخرى بشموخ

ومدت ذراعها اليمنى

ولوحت بقبضتها في الهواء

وراحت تنشد معلقة "عمر بن كلثوم"

كما استدعى الرغوثي عبر هذه الآلية شخصية "عز الدين القسام" وهي شخصية شعبية معروفة، إذ إنه أحد قادة الثورة الشعبية في فلسطين، وقد استشهد عام ١٩٣٥ في أحراش "يعبد" قرب "حنين" كانت هذه الشخصية محط إعجاب لكثير من الثوريين العرب، كما كانت محط إعجاب لدى البرغوثي، إذ إنه جعلها رمزاً للفداء وهي الموجه والمرشد أتت في خطابه مرتبطة بشخصية أخرى هي "سعيد القروي"

وتكرر استدعاؤها غير مرة، فنجدها في قصيدة سعيد القروي وحلوة النبع في مقطع "سعيد القروي أيلول ١٩٣٥م"[٢٥]

سيدي القسام أحضرت رغيفاً فلتشاركني العشاء

سبع حبات من الزيتون

شاركني العشاء

وعليها سوف أقسم

أن سر النار محفوظ بقلبي

أن من حنطة أطفالي نصيباً للرجل

هات كفك

أيها الشيخ وشاركني العشاء

ونلقاه في مقطع آخر من النص نفسه "سعيد القروي" تشرين الثاني ١٩٣٥ م:[٢٦]

سيدي القسام حوصرنا فما درب النجاة ؟

زخة من قصفهم تتبع زخة

"سيدي القسام.. آه.."

بعثرت صرخته جسم الفضاء

خرج القسام من خندقه

"كشفوا موقعنا يا شيخ هيا ننسحب"

جاء صوت الشيخ "موتوا شهداء

ولعل التناص مع هذه الوقائع ومع الشخصيات الشعبية التي كانت قريبة العهد بالقارئ يرشح آلية استدعائها، ويكون للشاعر دور كبير في إبراز هذه الشخصية الشعبية من خلال توظيفها لتخلق رمزاً ونموذجا يحتذى مع الإلتقاء بتجربة مماثلة، متساوية في ذلك الشخصية الإيجابية والسلبية.

ويتكرر استدعاء عز الدين القسام في خطاب البرغوثي، إذ نجده متصلاً كذلك بسعيد القروي في قصيدة "المهرة، الركض، اللجام".[٢٧]

ويطلع وجهك المنذور يا قسام ليس كمثله شيء

دريت بنا

ولم يدر الكبار، إذ صعدت إلى الجبال

تدحرجت

كلماتهم

أوراقهم

ومترجموهم

مع صرار السفح للوادي

وكان رصاصك المنذور يخرق كل ما ألقوا

وكان خروجك الجبلي شارتنا

ورؤيتك انسراح الأرض

قبضتك انتقاضتها

ويمثل القسام في كل توظيفه عند البرغوثي المنقذ، المرشد، والبطل الفدائي، [٢٨] وهكذا فمن الطبيعي أن يرتبط ذكر علم تراثي ما في أحد النصوص الشعرية، بتداعي

أفكار معينة في ذهن المتلقي يمكن للقارئ أن يرصد ارتباط بعض الشخصيات التراثية، يتداعي حوادث معينة في ذهن المبدع نفسه إذ يتلازم استدعاء العلم والحادثة في قصائد مشروعه الشعري كافة. [٢٩]

وكان لثقافة البرغوثي أثر في توسيع مساحة التناص في تجربته الشعرية، إذ إنه لم يكتف بالتراث العربي، بل رفد نصوصه بصور وشخصيات من ثقافات أخرى متتبعا في ذلك خطى شعراء المرحلة الحديثة من العرب، ذلك أن الشعر العربي الحديث قد وقع منفذ السياب تحت وطأة تناص غربي أحدثه اكتشاف شعراء هذه الحقبة لإليوت الذي كان يغرق شعره في تناصات كثيرة، وكان استدعاء "شكسبير" في قصيدة البرغوثي مثالا على ذلك، إذ يقول: [٣٠]

لو كان "لير" راجح العقل

لو كان هملت حاسما

لو نجا عطيل من دسيسة إياجو

ولو تزوجت جوليت من روميو

ماذا نصنع بشكسبير ؟

وكذلك استدعاء البرغوثي لـ، سقراط " في قصيدة، الطوفان وإعادة التكوين [٢١]:

(سقراط ينتظر الحياة وكأس سم في انتظار

وقضاته صنم انتظار

ماذا يدبر للغد ؟

ماذا يدبر للغد ؟

ب- استدعاء الوظيفة:

إذا كانت آلية استعداء الشخصية تقدم للقارئ الحدث عبر مؤديه، والإشارة المباشرة إليه، فإن آلية استدعاء الوظيفة تقدم له المؤدي عبر الحدث أو عبر الوظيفة التي تستحضر صورة الشخصية – غير المذكورة – في ذهن المتلقي.

وهكذا نرى استعمال هذه الآلية يحول الأدوار أو الأفعال الدالة إلى دوال وتتحول الشخصيات المستدعاة إلى مدلولات في المستوى الأول من الإدراك، احترازاً من وهم قد يخيل للقارئ أن عملية استدعاء الشخصية من خلال هذه الآلية أشبه بأحجية ينتهي دورها بمجرد تعيين المتلقي للشخصية المقصودة، ويمكن للمبدع توظيف الشخصية المستدعاة من خلال آلية الوظيفة، عبر تقنيات متعددة مثل: المزج والتداخل بين ما هو تراثي وما هو حداثي، أو خلق رؤية جديدة يفسر من خلالها الدور القديم، أو مخالفة الدور القديم جملة [٢٢]

والتناص عند البرغوثي لا يخلو من استدعاء الكثير من الشخصيات عبر آلية استدعاء وظيفتها، وتتضمن هذه الآلية أحيانا الآلية الثالثة، وهي الخطاب ومن أبرز الشخصيات المستدعاة في خطاب البرغوثي عبر هذه الآلية (تموز –

المسيح (عليه السلام) – السندباد – أوديب – عمر بن الخطاب – يوسف (عليه السلام) طرفة بن العبد – زرقاء اليمامة – العنقاء – (الفينيق) - بينيلوب – موسى (عليه السلام) – هارون الرشيد)

وسيقف هذا المبحث عند مجموعة من الشخصيات من أجل بيان كيفية توظيفها في ثنايا النص، وهي وظيفة قد تكون واضحة في بعض الشخصيات في حين تكون غامضة أو تعبر عن لمحات خاطفة في شخصيات أخرى، ويجيء هذا التوظيف في إطار سعي القصيدة للخروج من الغنائية، والاتكاء على الشخصية بغية تحرير النص من المباشرة والوضوح.

وقد توزع استدعاء الشخصيات في هذا المبحث تبعا لتنوع الأدوار الوظيفية التي حاولت الدراسة التوفيق بينها ما أمكن ذلك، فكانت على النحو الآتي:

البعث والتجدد: ومن الشخصيات الدالة على البعث والتجدد، أو التي يدل البعث والتجدد عليه شخصية "تموز" التي وظفها الشعراء العرب المعاصرون منذ الرواد، الذين أطلق عليهم بعض النقاد اسم "الشعراء التموزيين" نسبة إلى أسطورة تموز التي كثر توظيفها في أشعارهم، وقد وظف البرغوثي "تموز" في غير نص بذكر لوازمه من التجدد والبعث الفصلي، دون ذكره مباشرة، ومن نصوص البرغوثي التي يحضر فيها "تموز" سعيد القروي وحلوة النبع "[٣٣] إذ يقول في المقطع الأول "افتتاحية"

أمطار الميلاد تصب بأنهار الموت

لكن الأمطار أبد ا

من رحم الأم الأولى تبدأ

من قبرك تبدأ

وتصير الإنسان الحجز النار الريح العصفور

فانهض يا ابن الأمطار الأدبية

وذرع كل الطرقات

وتناثر !

ستجمعك مصاب نائية لا تعرفها

انهض وابدأ

تمسك في كفيك دوائر

منها ينبثق الثدي المثقل

والفهد الخارج من أنثاه

وتعريجات الغيم الأسود

فـ " ابن الأمطار الأبدية " في نص البرغوثي هو رمز الخصب وتجدد الحياة وهو مدعو هنا للنهوض والحلول في كل العناصر (الإنسان، الحجر، النار، الريح، العصفور) وفي مقطع "سعيد القروي يبدأ الرحلة" يعود البرغوثي ليتصل بهذا الرمز ثانية، إذ يقول على لسان القروي:

فعلي سيد

وجبيني عبء جبل

مزقت أطرافه من قبل أن آتي

وضاعت

صارت الأرض عذاباً للذي يأتي

أتيت !

وأنا هذي المزق

جمعتني ريح أهلي

كل سوطٍ رسم الجرح على ظهري أنا

رسم الحد على وجه الخريطة

وأتيت

أعرف الشيء وضده

بادئا من آخر الخطو وفي ريح الفصول

زارعا شتلاتي الخضراء

في ريح الفصول

فالمتحدث هنا هو القروي ولكنه يحمل بين جنبيه "تموز" إذ يربط البرغوثي بينهما دون التصريح ب "تموز ويتابع هذا الربط في مقطع "سعد القروي يواصل الرحلة":

ابداً

أولد

إن نسقط شمس الصبح على الحنطة

أولد

إن يصهل مهر فضيٌ فوق التلة

أولد

وفي موضع آخر من ذات القصيدة:

جرس الرحلة لم يصدأ وناداني أتيت

كلما قالوا أنتهى فاجأتهم أني ابتدأت

وتحضر وظيفة "تموز" في قصيدة "ميجانا" [(٣٤)] لتدل على البعث وتجدد الخصب، فهطول الغناء في نهاية المقطع تعبير عن بعثه القادم:

حبيبتي عن وجهك المحبوب

لن أغيب

أعود في مغيب كل يوم

أعود كل يوم

أعود كل يوم

أ ع و.. د

ويهطل الرصاص

قنابل، دم، رصا..ص

يموت

تبكيه بنت العم

يضيع رسمه الغريب في الجبال

يحمله الزيتون والتلال

وعند موسم الزيتون، موسم الجني

سيهطل الغنا:

يا ميجانا يا ميجانا يا ميجانا

يحيا الزمان إلّي جمعنا ولمّنا

وفي قصيدة "عندما يختار البشر أسماءهم": (٣٥)

وعبرتُ، جاسدت البحار

ومتُ في قيعانها العشباء مرات كثيرة

وبعثت مرات كثيرة

نارا بعثت، بعثت عرافا مريريا، بعثت بعثت قديسا

وحين بعثت ملعون الخطى باركت نفسي

ومن هذه الأمثلة نجد أن توظيف: تموز في هذه إشارات المتفرقة، يجيء غير مطرد، فهو تارة مخاطب من قبل الشاعر، يستنهض همته، وتارة أخرى يجيء على

نحو يتحدث عنه الشاعر بصيغة الغائب، وقد يجيء متكلماً، ولكن هذه التوظيفات لا تتكئ إلا على بعد واحد من شخصية "تموز" يتمثل في البعث وإعادة الحياة، والدفاع عنها والتشبث بها، ومريد يستدعيها كلها في إطار التبشير برؤية متفائلة قادرة على المقاومة في وجه الخطر، ولا شك أن الناظر في هذه القصائد لا يجد ذكرا لـ "تموز" ولكنه يجد إشارات له تكشف طبيعته ورؤيته، وهذا ما سعى إليه مريد حتى لا تقع القصيدة في إطار البعد الأسطوري الغامض، الذي يجعل قراءتها وفهمها مرهونا بفهم حركة الأسطورة السابقة ومعرفة أبعادها.

العذب طريق النجاة: وقد وجد البرغوثي في شخصيات الأنبياء أفضل تمثيل لهذا المحور الذي يربطه البرغوثي بالفلسطيني وعذاباته المتواصلة من سلب الأرض والقتل والتهجير وغيرها من العذابات، ومن الأنبياء الذين استدعاهم البرغوثي عبر آلية استدعاء الوظيفة، المسيح (عليه السلام) إذ إنه من الشخصيات المفعمة بالرمز، المتعددة الوظائف التي تدل عليه من غير أن يذكر الاسم، وهي إلى ذلك شخصية مرتبطة بشخصيات أخرى مثل "يهوذا" "وبطرس" "والعاز ر" وغيرها، وكل شخصية من هذه الشخصيات ترمز إلى شئ معين، فوظائفها تدلنا عليها،

ويمكن حصر توظيف البرغوثي للمسيح في ثلاثة محاور هي:

أ- التقاط جوانب العذاب في شخصيته

ب- التركيز على الصلب في تصور النص المسيحي

ج- التركيز على الخيانة والغدر من بعض تلامذته

يستدعي البرغوثي من خلال وظيفة الصلب "المسيح" في قصيدة "القبلة الأولى" إذ يقول [٣٦]:

لا مسامير على الكفين

لا إكليل شوكٍ مائلا في نعمة التسليم

لكن الصغيرة،

مثلما يذكر ناسٍ موعدا كاد يضيع

فطنت للجسد المنسي في الفستان فجأة

ثم يصل الى نهاية النص مع قوله:

رسم الضوء على الحائط ظلا كالصليب

ومع العتمة رفت بذارعيها

وطارت فوق أغصان السماء

وكل ما سبق قرائن تدل على شخصية المسيح (مسامير على الكفين كناية عن الصلب، إكليل الشوك الذي ألبس المسيح في حادثه الصلب، التجلي والصعود) وفي النص يربط البرغوثي بين الصغيرة والمسيح، فرغم عدم أخذ هذه الصغيرة بالأسباب التي تؤدي إلى الصعود، والتجلي (الصلب) إلا أنها تصل إلى ذات النتيجة في نهاية النص.

ويستدعي البرغوثي المسيح في "قصيدة "أكلة الذئب"(٣٧) مازجاً بينه وبين كل من يوسف (عليه السلام) وناجي العلي، كل ذلك عبر إشارة إلى يهوذا الذي أسلم المسيح إلى الكهنة، فيقول:

وقارن أذا شئت بين الذئاب

وبين الذين أتوني من الخلف

فالذئب يبدو أنيق المخالب والروح

حين نقارنه بالذي طلق النار في شارع

ثم أحصى ثلاثين فضته، واختفى

والقرينة الدالة على "يهوذا "هي الغدر أولا، ثم "ثلاثين فضته "فعلى الرغم من أن "يهوذا "كان قد عاهد المسيح مع تلاميذه على ألا يسلموه للجنود، فإنه قد طمع في إغراء الكهنة له "وقال: ماذا تريدون أن تعطوني وأنا أسلمه

إليكم ؟ فجعلوا له ثلاثين قطعة من الفضة، ومن ذلك الوقت كان يطلب فرصة ليسلمه، حتى سنحت له الفرصة ليلة العشاء الأخير"(٣٨)

ومن الأنبياء الذين استدعاهم البرغوثي موسى (عليه السلام) وقد استدعاه عبر شخصية أمه في إطار قصيدة "رنة الإبرة"(٣٩)، وهي قصيدة تقوم على تدرج لوني ينتقل فيه الشاعر من لون إلى آخر، ويكون هذا الانتقال ذا أبعاد دلالية متغيرة، تربط الشاعر بهذه المرأة التي يتحدث معها مخاطباً إياها خطاباً يجمع بين أبعاد واقعية ورمزية وأسطورية، فهي على الصعيد الواقعي امرأة فلسطينية ريفية قادرة على إدارة شؤون منزلها، مهتمة بتفصيلات بيتها وحياتها الأسرية، وهي على المستوى نفسه امرأة تعنى بشؤون وطنها وتتابع أخباره وتحولاته ونضاله، ثم هي على المستوى الآخر امرأة تخرج من حواف الأسطورة، عصية على الوصف، غير قابلة له، على الرغم من إغراقها في التفصيلات، ومن هنا جاءت صورة أم موسى، مرتبطة بهذه المرأة إذ يقول البرغوثي:

مدي يديك إلى المراسي النائيات جميعها
لمي الصناديق التي حملت صغارك
في سواد الموج
ربيهم
أعدّيهم ليوم الملك
فكّي السحر والألغاز عنهم
واجمعيهم مثلما جمعت يداك الزعتر البري
في الصبح النظيف
ومثلما علمت إبرتك الصغيرة
أن تلملم شارد الألوان في أطراف ثوبك

فالتناص هنا يجئ مغايراً للقصة القرآنية، فأم موسى لم تلق بأولادها (ولدها) في البحر، ولكنها تسعى إلى لملمة هؤلاء الأولاد الذين ألقي بهم في البحر، أو في الشاحنات التي حملتهم إلى المنفى، وهذه الصورة التي تحملها القصيدة أقامت قدراً من الملامح التي تصل بنا إلى كشف هذه السيدة في هذه القصيدة والتي تمثل صورة "الأرض الوطن" متمثلة في صورة الأم الفلسطينية متشبعة بكل ملامح البيئة الفلسطينية

ومن شخصيات الأنبياء الذين استدعاهم البرغوثي عبر آلية استدعاء الوظيفة، يوسف عليه السلام في إشارة له خلال قصيدة "فلسطيني في الشمس" التي يتحدث فيها مريد عن "غسان كنفاني"، ويتناص في عنوانها مع عنوان رواية غسان "رجال في الشمس"(٤٠) فيقول فيها:

أنا أصغر الأبناء أحمل بين عيني

الأسى

وكبار قومي هائئون

كل الأراضي سافرت من كل أطراف البلاد

وأنا صغير في البلاد يريد خرق الدائرة

الهجرة والسفر: كان هذا المحور من المحاور الوظيفية التي استدعى البرغوثي من خلالها الشخصيات على وفق آلية استدعاء الوظيفة، ويربط هذا المحور ارتباطاً وثيقاً بالوضع الفلسطيني غير المستقر ووضع الإنسان المسافر أبداً من بلد إلى بلد، وقد وجد البرغوثي في شخصية "السندباد" رمزاً لهذا السفر، غير أنه سفر قهري لدى الفلسطيني المعاصر، نجد هذا التوظيف في قصيدة "أسفار معاصرة"(٤١) التي يتضح من عنوانها اتصالها بشخصية السندباد وأسفاره المولع بها، ورواياتها للآخرين، غير أنه سندباد مشوب ببعض ملامح شداد بن عاد الذي فقد مدينته المسحورة فخرج يبحث عنها، ومشوبة أيضا بشيء من روح عمرو بن معديكرب الذي بقي وحيدا صلبا مثل السيف،

يخاطب البرغوثي هذا السندباد العصري ناصحاً إياه برواية أسفاره "المتوحشة" إذ يقول:

أعناق خيلك تستدير إلى وراء
نفرت من المرئيّ
ويبلل العرق المضاءُ
أعرافها الغبراء والغمد المدلى دون سيف
لا ترو عن أسفارك المتوحشة
مترقبوك مضوا ، وهيمن في المكان
ظل الغيوم كمضرب لخيام قوم هاجروا غرباً وما
حملوا الخيام

وفي مقطع آخر:

واستوقفوك !
وبلادك المسحورة ابتعدت وغلغلها الغياب
وكان لفح الريح صيفياً وأعمدة الغبار
جسرا من النفي المعلق
حين ألقمك الغزاة السهم
واستلبوك يقظتك الثمينة
وتواصل الدنيا.. وتمشي
وبلادك المسحورة ابتعدت وغلغلها الغياب
وأنت تمشي نازفاً
واستوقفوك !

وتستمر القصيدة مع رحلة السندباد، حيث يمضي ليحرر مدينته المسحورة في نهاية القصيدة، يقول البرغوثي:

وتدور حول السور خيلك

والغبار يلوذ بالخطوات

يسرق من أمامك كل آثار المدينة

وتجيئك الأصوات صحراوية الرجع "ارتدع"؟

وتطير آلف السهام

وبينها كالومض يعبر طائر"

لم يرتبك

وتروح تنزع ما أصابك من سهام

وتمر

تعبر، والعمائر تختفي

وتظل مثل السيف فردا

وتظل تحمل في يديك حياتك الحمراء

تسكبها على سور المدينة !

ومن رموز الهجرة لدى البرغوثي "عمر بن الخطاب" في قصيدة "سطور في كتاب الثورة [٤٢] فهذه القصيدة مكونة من مقاطع تقوم على إشارات كلها تمهد وتدل على الثورة، ولكن لا ترتبط ببعضها إلا من حيث دلالتها على الثورة، وكان منها هجرة "عمر" بوصفها خروجا على النمط السائد من الهجرة مثلما كانت الثورة خروجا على ذلك النمط نفسه، ومن هنا يقول الشاعر في هذا المقطع:

ما أكثر الذين هاجروا إلى المدينة المنورة

لكن واحدا فقط

مضى "لبطن ذلك الوادي"

وصوته نذير مجزرة:

"من شاء فليتبع"

وما مضى في إثره أحد

الإخلاص والوفاء: وفي هذا المحور استدعى البرغوثي شخصية أسطورية هي شخصية "بينلوب" وهي من شخصيات الاوديسا تكاد تكون نموذجا مثاليا لما يجب أن يتوافر في المرأة من إخلاص وأمانه ووفاء ومحافظة على الشرف والكرامة، (٤٣) وللغزل والنسيج قصة مرتبطة بها، حيث إنها اكتشفت حيلة – بعد أن تأخر زوجها في الحرب وعاد الجميع، وبعد أن ضيق عليها الخطاب الخناق – وهي إتمام الزواج حين تنتهي من إعداد كفن لزوجها ووالد طفلها (تايماخوس)، إذ لا يصح أن يموت فلا يجدون له كفناً يليق به، وشرعت في نسج الكفن، فكانت تعمل طوال اليوم حتى إذا جاء الليل قامت تنقض ما نسجته بالنهار حتى لا يتم النسيج، وبعد سنوات أكتشف الخاطبون الحيلة، وكانت عودة زوجها هي الخلاص. (٤٤) ولكن البرغوثي وظفه توظيفاً مختلفاً في قصيدته "رضوى" (٤٥)، إذ يقول واصلا بين رضوى وبينلوب: (٤٦)

على نولها، في مساء البلاد

تحاول رضوى نسيجاً

وفي بالها كل لون بهيج

وفي بالها أمة طال فيها الحداد

على نولها، في مساء البلاد

وفي بالها أزرق لهبي الحواف

وما يمزج البرتقال الغروبي

بالتركواز الكريم

وفي بالها وردة تستطيع الكلام الجريح

وفي بالها أبيض، كحنان الضماد

ثم تتدرج هذه القصيدة البصرية التي تعتمد على التمازج اللوني في هذه النسيج البيئي، فكل من هذه الألوان له دلالته المرتبطة بالأمة التي طال فيها الحداد، إلى أن تنتهي بقوله:

في كفها النول متعبة

تمزج الخيط بالخيط واللون باللون

ترضى وتستاء، لكنها

في مساء البلاد

تريد نسيجاً لهذا العراء الفسيح

وترسم سيفاً بكف المسيح

وجلجلة من عناد

إذن فرضوى (بينلوب)، تسعى لنسيج ثوري رمز له الشاعر بالسيف في كف المسيح، وجلجلة من عناد، ليتغير حال الأمة التي كثر فيها الحداد.

المعرفة طريق الموت: ومن هذا المحور توظيف البرغوثي لـ "زرقاء اليمامة" التي وظفها الكثير من الشعراء، وجعلوها مادة لتناصهم بعد اتصالها بأفكارهم، وارتباط قدرتها على رؤية البعيد، بقدرة الشاعر على استشعار الخطر القادم، وعدم تصديق الجمهور إلا بعد فوات الأوان. وفي الحالين قادت المعرفة إلى موت محتم، وهكذا فعل البرغوثي حين وظف "زرقاء اليمامة" في إشارة خاطفة لوظيفتها في قصيدة "قبل الأوان"(٤٧)

هكذا ننتهي عادة

هكذا ينتهي من يرى:

حين لا يسمع الراكضون إلى عتبات المهالك

أجراسنا

حين يمشي الهلاك إلينا

ونحسبه شجراً ماشياً

ومن شخصيات هذا المحور "طرفة بن العبد " الشاعر القتيل وقد استدعاه البرغوثي في قصيدة "سادت في الأفق طيور عمياء "(٤٨)

من هذا الطارق أبواب الليل ؟

الآتي من أسئلة الكل ؟

هل يحمل أي جواب ؟

فعلاً ؟ موتاً؟ إنهاضاً؟

هل يحمل في كفيه نبوءته أم يحمل رأسه ؟!

في الحلم رأيت طيوراً عمياء

ومحملة برسائل لا تقرأ

وفي المقطع إشارة إلى طرفة الذي حمل الرسالة التي فيها موته بيديه ماضيا بها إلى حتفه، وكانت رسالة غير مقروءة

ج- استدعاء الخطاب:

تتمثل هذه الآلية في توظيف الشاعر لقول يتصل بالشخصية (سواء كان صادراً عنها أو موجهاً إليها)، ويصلح للدلالة عليها في الوقت نفسه فتصبح وظيفة هذا القول وظيفة مزدوجة، هي التفاعل الحر مع شفرات النص واستحضار صورة الشخصية في ذهن المتلقي (٤٩).

وأغلب هذا التناص تناص اعتباطي، يعتمدعلى ذاكرة المتلقي كما ورد عند محمد مفتاح (٥٠)

وقد تضمن خطاب البرغوثي الكثير من الأقوال التي تستدعي قائليها، وقد لا تفعل ذلك، إذ ليس كل قول موظف داخل قصيدة آلية لاستدعاء شخصية صاحبه، ولا يعد هذا قصوراً في العبارة، أو في طريقة توظيفها، إذ يتوقف الأمر على حاجة النص لتلك الشخصية ومدى مساهمتها في إنتاج دلالته [٥١] ومن أبرز الشخصيات المستدعاة في شعر البرغوثي عبر هذه الآلية (آلية استدعاء الخطاب) شخصية المسيح والشخصيات الأدبية مثل – كعب بن زهير – أبي تمام – المتنبي –أبي القاسم الشابي.... وغيرهم، وأغلب هذا الخطاب كان في ديوانه الأول، فيحضر المسيح عبر خطابه في قصيدة "موت وراء النهر" [٥٢]

يا حبيبي..

عندما تحمل في كفيك أعواماً كثيرة

وتوافيك حكايات أبيك

سوف تلقى رجلا

كان يا طفلي يحب الشعراء

ويحب الأغنيات

ويحب الكلمات (وعلى الأرض السلام)

مثلما كان يحبك

فعبارة "وعلى الأرض سلام" من خطاب السيد المسيح الواردة في قوله (المجد لله في الأعلى، وعلى الأرض السلام، وفي الناس المسرة)

وفي قصيدة "كلمة فلسطينية" [٥٣] يبدأ القصيدة بعبارة "أقول لكم" وهي من عبارات المسيح الرائجة عند تلقينه تلاميذه الوصايا، وهي عبارة محورية، فتتكرر – على سبيل العينة – ثماني مرات في الإصحاح السادس عشر من إنجيل يوحنا الذي يعد خامس أصغر إصحاح من إصحاحاته الإحدى والعشرين، إذ يضم (٢٣) آية فقط. [٥٤]

يقول مريد:

أقول لكم نبوءة نسري المقتول في العتمة

قتلت أنا وإياه

وقيل غياب قرص الشمس والعمرين في الظلمة

هوت عيناه في عينيّ، حدق في جبيني

وعاد جناحه الدامي شتاء أرجوانياً

يرجرج مسمعي المهزوم

ويحفر من أساطير الورى حكمه

وفي مقطع آخر من القصيدة:

أحبائي

أخاطبكم

من الدار

وأعرفكم.. سيطفئ بعضكم ناري !

ويحضر المسيح عبر آلية القول في قصيدة "طبول في غاية العشق"(٥٥)

تعالوا إلى يا كل الأولاد

الطموهم بالضوء

أولئك الذين يجعلوننا

نبكي

نبكي

نبكي

تعالوا أيها الأولاد إلي

ولتهبط الأرض تحت أقدامنا بضع سنتمترات

وهي تتلقى دبكتنا النازفة

تعالوا أيها الأولاد إلي

ولنقفز في النهر، وننزع عنا ثوب "الناس"

ولنخرج حين نصير جميعاً جسد "الشعب"

ويبدو المسيح في هذا المقطع رجلاً فلسطينيا يرقص "الدبكة" مع رفاقه أو تلاميذه وهو حاضر في هذا المثال عبر الخطاب والوظيفة المتمثلة في الإشارة إلى التعميد، إذ إنها دعوة لنزع ثوب الناس والتطهر بالماء حيث التحول لجسد "الشعب"

كما يستدعي البرغوثي عبر هذه الآلية مجموعة من الشعراء العرب، عبر عصور الأدب المختلفة، مما يعكس ثقافة الشاعر واستحضاره لمحفوظه من ذلك الشعر، موظفاً إياه لخدمة نصه، ومن هذه الشخصيات "كعب بن زهير" الذي يستدعيه البرغوثي عبر مطلع قصيدته التي ألقاها بين يدي رسول الله (صلى الله عليه وسلم) تلك التي يقول فيها:

بانت سعاد فقلبي اليوم متبول　　متيم إثرها لم يجز مكبول

يستحضر البرغوثي هذا البيت موظفاً إياه ضمن التناص المضاد فيشير إلى اختلاف دلالته، وذلك في قصيدة "منيف": (٥٦)

هذي الأرض لاجئة كمن لجأوا

يطاردها غلاط الخطو والخطباء

والخطباء إن قتلوا سعاداً أنشدوا

بانت سعاد

كما يستدعي البرغوثي أبا تمام في قصيدة "ميجانا" (٥٧)

ويهطل الكذب

ويهطل الرصاص كالكذب

الجد كاللعب

والسيف كالكتب

وكل ما في الأفق زور

وفيه مخالفة لبيت أبي تمام في فتح عمورية

السيف أصدق إنباءً من الكتب　　في حده الحد بين الجد واللعب

ومن الشعراء يحضر المتنبي، الشخصية التي كانت وما زالت محط إعجاب الكثير من الشعراء، إذ تتصل لديهم بالطموح وعلو الهمة مع معارضة الأقدار، وقد تنوعت آليات استدعائها والتناص معها، في عدة مواضع من شعر البرغوثي، بين التضمين المباشر لبيت أو لجزء من بيت أو لفكرة البيت، فيحضر البيت في قصيدة "طال الشتات"(٥٨) إذ يقول:

ودمع الحاكمين له لغات　　وأفصحها يريد لنا الهلاكا

(إذا اشتبهت دموع في خدود　　تبين من بكى ممن تباكى)

ولا أقدر من أبيات المتنبي لإيصال ذم مغلف بمدح ظاهر

وفي قصيدته "لي قارب في البحر:(٥٩)

أنا لا سرير يدوم لي

لا سقف يألفني طويلاً

أما الأحبة لست ألسهم، وإن قالوا "الإقامة "قلت بل

قصدوا "الرحيلا"

وفيه تناص مع بيت المتنبي:

أما الأحبة فالبيداء دونهم　　فليت بينك بيد دونها بيد

وذات البيت نجده في قصيدة "أبو منيف"(٦٠)

أما المسافة بين أحبابي وبيني

فهي أقبح من حكومة

وحضور آخر لخطاب المتنبي في قصيدة "الشهوات"[٦١]

شهوة لوجوه النساء اللواتي يخفن قليلا

ولكن يقفن طويلاً بجفن الردى وهو نائم

وفيه تناص مع بيت المتنبي:

وقفت وما في الموت شك لواقف كأنك في جفن الردى وهو نائم

غير أن توظيفه مختلف، إذ إنه يصف النساء في حين يصف المتنبي سيف الدولة.

وفي قصيدة "شكراً لمن كذبوا علي"[٦٢] نجد المتنبي حاضراً أيضاً عبر شعره، يقول مريد:

كم، يا مورث الكون انتباهته، انتبهتُ

فكن كريم الكف وأهملني

ودعني مستريح الوجه واليد واللسان

والتناص هنا مع بيت المتنبي:

ولكن الفتى العربي فيها غريب الوجه واليد واللسان

مع تحويل لفظة "غريب" إلى "مستريح" لتتواءم مع النص

وفي قصيدة "الحفلة"[٦٣]:

وهل تعبت عظامي من مرامي

فانتقيت الأهونا ؟

نلقي بيت المتنبي:

وإذا كانت النفوس كباراً تعبت في مرادها الأجسام

ويستدعي البرغوثي مجموعة من الشعراء المعاصرين عبر آلية الخطاب،

لاتصال خطابهم بقضية الأرض والثورة، ومن هؤلاء أبو القاسم الشابي الذي يستدعيه البرغوثي في قصيدة "أضع اليد اليمنى على الخد الأيمن"[٦٤] إذ يقول:

وتحفظ من ذلك التونسي الجميل:

إذا الشعب يوما....

استحضارا لبيت الشابي:

إذا الشعب يوما أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر

ومن الشعراء المعاصرين "علي محمود طه" عبر بيته:

أخي جاوز الظالمون المدى فحق الجهاد وحق الفدى

ولكن كان استدعاءً مضاداً، إذ يقول في قصيدته "طال الشتات"[٦٥]

وحيث "احتضان العدى" لا تساوي "أخي جاوز الظالمون المدى"

ومن المعاصرين "عبد الرحمن محمود" الذي حضر في قصيدته "قصيدة الرصيف"[٦٦]

سينقض هذا الصقيع علي

وهذا الجفاف يصارع روحي:

(سأحمل روحي على راحتي

والقي بها في مهاوي الردى

فإما حياة تشر الصديق

وإما ممات يغيظ العدى)

لعمرك هذي حياة "تغيظ الصديق"

وهذا ممات "يسر العدى"

لأن "الحكومة" تحمل روحي

وتلقي بها في مهاوي الردى

وهذا استدعاء قصدي ضمن التناص المضاد، إذ خالف البرغوثي الشاعر في توظيفه للبيت بقصد التهكم والسخرية ويستدعي البرغوثي البيت نفسه في قصيدة "

أضع اليد اليمنى على الخد الأيمن "فيقول ": (٦٧)

وتحفظ من ذالك التونسي الجميل:

"إذا الشعب يوما...."

وتحمل في الراحة الروح

للقامة المستقيمة تمشي إلى المستبد وتدرزه بالرصاص

ونلاحظ في هذا المقطع تداخل غير خطاب، وكما يقول بارت "إنه في اللحظة التي يتم فيها مقارنة إشارتين معاً، فإن الضمير الرمزي، يختفي ليحل محله ضمير أو وعي قياسي، وهذا الوعي القياسي يحدد المعنى، لا بما يدل عليه الرمز، وإنما بطريقة تركيبه من معانٍ أخرى في علاقات متعددة الأبعاد(٦٨)

هوامش الفصل الثالث

١- عبد النبي اصطيف: خيط التراث في نسيج الشعر العربي الحديث، مجلة فصول، المجلد ١٥، ع١٩٩٦، ٢، ص١٨٥

٢- المرجع نفسه، ص ١٨٥

٣- المرجع نفسه، ص ١٨٦

٤- أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط١٩٩٨ ص ٨

٥- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٦، ص ١٢٥ — ١٢٩، بتصرف

٦- المرجع نفسه، ص ١٢٧

٧- المرجع نفسه، ص ١٢٧

٨- خليل الموسى: التناص والإجناسية في النص الشعري، الموقف الأدبي، مجلد ٢٦، ع ٣٠٥، ١٩٩٦، ص ٨٥

٩ - المرجع نفسه، ص ٨٥

١٠ مريد البرغوثي: الناس في ليلهم، ص ٢٨

١١ - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص ٦٣

١٢ — المرجع نفسه، ص ٦٥

١٣- قصيدة "نشيد" لمحمود درويش: ديوان محمود درويش، دار العقود، بيروت، المجلد الثاني، ، ط ١٩٩٤، ١٤، ١٥٠

١٤- مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية، ص ٣١٠، كتبت القصيدة ١٩٨٧

١٥- المصدر نفسه، ص ٤٥٧، كتبت عام ١٩٨٦

١٦- المصدر نفسه، ص ٧١٠، كتبت عام ١٩٦٩

١٧ — مريد البرغوثي: الناس في ليلهم، ص ١١٨

١٨- قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" لأمل دنقل، جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، هجر للطباعة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٨٧ م،ص ١٠٧-١١٢

١٩ — مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية، ص٧١١

٢٠- المصدر نفسه، ص ٧٥٤

٢١- المصدر نفسه، ص ٤٢٥

٢٢- المصدر نفسه، ص ٩١.

٢٣- المصدر نفسه، ص٤٠

٢٤- المصدر نفسه، ص ١٢٥

٢٥- المصدر نفسه، ص ٥٩٠، كتبت القصيدة عام ١٩٧٧

٢٦- المصدر نفسه، ص ٥٩٢

٢٧- المصدر نفسه، ص ٦٦٣

٢٨- قاد الشيخ عز الدين القسام أو تنظيم عربي مسلح، واعتمد في تنظيمه على الفلاحين والعمال، الذين أعدهم إعدادا عقائديا وسياسيا تمهيدا لإعلان الثورة المسلحة،و غادر عام ١٩٣٥ حيفا إلى غابات "يعبد "واتخذها مقرا له، فبدأ اتصاله بأهالي "حنين" والقرى المحيطة بها يدعوهم إلى الالتحاق به، حتى وقع صدام بينه وبين رجال الأمن، فخاض معركة في ١٩/ تشرين الثاني / نوفمبر ١٩٣٥ استشهد فيها (الموسوعة الفلسطينية، المجلد الثاني، ص ١٠٣٧ المجلد الثالث، ص ٥٣٩.

٢٩- احمد مجاهد: أشكال التناص الشعري مرجع سابق، ص ٥٣

٣- مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية، ص ٣٦٦

٣١- المصدر نفسه، ص ٧١٠

٣٢- احمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، مرجع سابق، ص ٨٧، ٨٨

٣٣- مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية، ص ٥٧٩، ومن رموز البعث والتجدد الفينيق أو العنقاء، وقد وردت إشارة إلى ذلك في قصيدة البرغوثي "زمن الاشتباك" الأعمال الشعرية، ٦٢٥) في قوله: بالذي يولد جمرا بين طيات الرماد.

٣٤- المصدر نفسه، ص ٧٣٤، كتبت ١٩٦٧

٣٥- المصدر نفسه، ص ٧٣٨، كتبت عام ١٩٧١

٣٦- المصدر نفسه، ص ٢٣، كتبت عام ١٩٩٤

٣٧- المصدر نفسه، ص ٣١٢

٣٨- احمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، مرجع سابق، ص ١٣١

٣٩- مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية، ص ٢٨٣، كتبت عام ١٩٧٢

٤٠ - المصدر نفسه، ص ٦٥٣، كتبت عام ١٩٧٢

٤١ – المصدر نفسه، ص ٧١٨، كتبت عام ١٩٧١

٤٢- المصدر نفسه، ص ٧٦٣، كتب عام ١٩٦٩

٤٣- علي عبد المعطي البطل: الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، شركة الربيعان

٤٤- المرجع السابق ص٧٥

٤٥- مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية، ص ٣٢٧

٤٦ – لعل البرغوثي اختار بينلوب لما بينها وبين رضوى من تماثل حالي، إذ إن البرغوثي اضطر لترك زوجته وابنه، كما فعل أوليس حين ترك بينلوب وابنها، فاضطرت لتحمل ظروف الحياه وكانت الزوجة الوفية حتى عودة زوجها أ، مريد البرغوثي: رأيت رام الله

٤٧- مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية، ص ٣٦٨

٤٨- المصدر نفسه، ص٦٦٩، كتبت عام ١٩٩٧

٤٩ – احمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، مرجع سابق، ص ١٥٥

٥٠ – سريل داغر: التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره، فصول، المجلد ١٦، ع ١، ١٩٩٧، ص ١٣١

٥١- احمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، مرجع سابق، ص ١٦٠

٥٢- مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية، ص ٧٤٤

٥٣- المصدر نفسه، ص ٧٥٠

٥٤- أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، مرجع سابق، ص ١٣٤

٥٥- مريد البرغوثي: ا'مال الشعرية، ص ٦٤٧

٥٦- المصدر نفسه، ص ٩٢

٥٧- المصدر نفسه، ص ٧٣٣

٥٨- المصدر نفسه، ص ٤٣٦

٥٩- المصدر نفسه، ص ٤٣٤

٦٠ – المصدر نفسه، ص ٣٥٥

٦١- المصدر نفسه، ص ٢٣٨

٦٢- المصدر نفسه، ص ٥١

٦٣- المصدر نفسه، ص ٣٤

٦٤- المصدر نفسه، ص ٤٠٣

٦٥- المصدر نفسه، ص ٤٢٩

٦٦- المصدر نفسه، ص ٤٨٠

٦٧- المصدر نفسه، ص ٤٠٣

٦٨- أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، مرجع سابق، ص ١٤٧

الفصل الرابع

تقنيات التناص

في خطاب البرغوثي الشعري

تقنيات التناص في خطاب البرغوثي الشعري

أذا كان "ترفيتان تودوروف" في كتابة "الشعرية" يعرف الأدب بأنه الكلام الذي يستعصى على امتحان الصدق، لا هو بالحق ولا هو بالباطل، فلا وجود في النص الأدبي لجملة صحيحة أو باطلة [1] ولأن الأدب يتضمن الشعر، فتنطبق إذن صفات العام على الخاص، بيد أن ثمة تقنيات خاصة تحكم خصوصية التجربة الشعرية يوظفها التناص، ويفيد منها في رفده النص المعاصر بنسغ من المأثورات أو النصوص السابقة التي ترشح الرؤية الشعرية وتدعمها، فلا يمكن القبض على بنية العمل الأدبي إلا من خلال علاقته بالبني الأصلية السالفة، وقد قسم "لوران جيني" هذه العلاقة في دراسته "إستراتيجية الشكل" إلى ثلاثة أنماط أو وجوه فبإزاء البنى الأصلية، أي البنيات المتوارثة التي تؤلف ما يشبه نقاط انطلاق للأعمال الفردية، وتنطوي على الموروث الجمعي المتقاسم في الحضارات والإبداع، يدخل الأثر الأدبي أما في [2] علاقة تحقيق أو أنجاز (تحقيق مضمون معين كان يشكل في تلك البنيات وعدا)، وعلاقة تحويل (تحويل معنى قائم أو شكل متوفر والذهاب بهما إلى حد أبعد) وعلاقة خرق (يتقدم فيها الكاتب إلى معنى أو شكل قائمين ومحاطين بهالة من القدسية واللامساس، فيقبلهما أو يعرض ما هو ضدهما أو يكشف عن فراغهما) وبهذا تتعدد التقنيات الموظفة للتناص، وتعددها، هذا ليس موضوعا قصديا لدى المبدع، إذ انه لا يضع هذه التقسيمات نصب عينيه لحظة كتابة النص، ولكنها تأتي عن غير قصد وعفو الخاطر من خلال صياغته لرؤاه وحرصه على تعضيد تلك الرؤى أيا كانت السبل.

أما تقسيم تقنيات التناص والاختلاف عليها، فموضوعة لدى النقاد، إذ نجد أحدهم يرى أن دور المبدع في عملية التوظيف التراثي إنما ينحصر في خلق

حادثة معاصرة موازية في بعض تفصيلاتها للحادثة القديمة، وتخلق هذه الموازاة "انطباقاً" بين ظل

الحادثة القديمة وظل الحادثة الجديدة وتكون شخصية البطل الجديد مطابقة في مضمونها وحركتها للبطل القديم.(٣)

غير أن هذه الفكرة المتصنفة "ضرورة المطابقة" باتت قاصرة في التعامل مع ظاهرة التناص، فقد قسم محمد مفتاح التقنيات إلى قسمينعلى الرغم من أنه جعلها أنواعا للتناص الضروري والاختياري، وهذان القسمان هما(٤)

❖ المحاكاة الساخرة (النقيضة) التي يحاول كثير من التناص أن يختزل التناص إليها.

❖المحاكاة المقتدية (المعارضة) التي يمكن أن نجد في بعض الثقافات من يجعلها الركيزة الأساسية للتناص.

وتعامل أغلب النقاد العرب مع هذا التقسيم بالنظرة نفسها، لاسيما بعد تقبل فكرة معارضة السابق (بمعنى مخالفته وتوظيفه المضاد، فكما أن العلاقة السيمانتيكية (دال-مرجع) تمتص داخل العلاقة التركيبية (دال-دال) على مستوى السياق اللغوي فكذلك الحال بالنسبة للتوظيف التراثي للشخصيات، حيث تمتص مرجعيتها التاريخية داخل علاقاتها الوظيفية الجديدة في النص الحداثي، وتكتسب دلالات متعددة قد نبتعد بها عن مرجعها التاريخي، بل تناقضه.(٥)

فالنص الشعري لا يحيل على واقع خارج عنه يثبت صدقه أو كذبه على ضوئه، وإنما له واقعة الداخلي، فصدقه مستمد من ذاته، وليس من خارجه، فاللغة تولد اللغة واللغة تحيل إلى اللغة" (٦)

ويعضد شرط النسيان هذه التقنية" المضادة" للسابق والمخرجة له في شكل جديد، قد يكون نقيضا تاما كما يقول ميخائيل باختين" أن كل ما يدخل في العمل الشعري عليه أن يغرق في مياه نهر "ليتي" وأن ينسى حياته السابقة

داخل سياقات الآخرين يجب على اللغة أن تتذكر فقط حيادها ضمن السياقات الشعرية.(٧)

وبعد النظر في هذا الاختلاف لتقسيم تقنيات التناص يمكن إعادة تقسيم تقنيات التناص على أربعة أقسام هي:

أ- التناص الموافق

ب- التناص المضاد

ج- التناص المحور

د- التناص المجزوء

والتداخل بين هذه الأقسام وارد، إذ إن العلاقة بين هذه التقنيات علاقه تبادلية، لاسيما أنّ القسمين الأول والثاني يتعلقان بموقف المبدع من مادة التناص (موافقة أو مخالفة) وأنّ القسمين الثالث والرابع يتعلقان بالمساحة النصية للتناص (كلية أو جزئية) ولتيسير التطبيق على المادة الشعرية كان هذا التقسيم هو الأجدى.

سيعرض البحث كل هذه الأقسام محاولا التمثيل لها من شعر مريد البرغوثي مبينا أثرها في النص ودورها في دعم الحوار القائم بين المادة التناصية ورؤى الشاعر المعاصر، "فلكل نص قانونه البنيوي الخاص المتحكم في إنتاج دلالته وأنه لا يوجد نسب ثابتة للخلط بين ما هو تراثي وما هو حداثي في الأبنية النصية كافة وإنما الأمر قابل للاختلاف من نص إلى أخر وفقا لتغير دلالة النصوص.(٨)

أ- التناص الموافق:

وقد أطلق عليه بعضهم "تناص التآلف" ويتم عندما يوظف الشاعر أحدى الشخصيات التراثية داخل بنية قصيدته الحديثة محاولا التوفيق بينها وبين واقعه المعاصر الذي يريد التعبير عنه، فإنه في حقيقة الأمر يحاول التوفيق بين نوعين من الخطاب هما "الخطاب التاريخي" و"الخطاب الشعري".(٩)

وينتج عن هذا الخلاف النوعي، اختلاف في الخصائص الفنية المتحكمة في الطبيعة البنائية للخطابين، فالخطاب التاريخي محايد وظاهري في مقابل الخطاب الشعري الذاتي الذي يتدخل فيه الشاعر من خلال تعيين موقفه الشخصي تجاه هذا التاريخ.(١٠)

وقد يبدو أن توظيف شخصية تراثية عبر تقنية تناص التآلف من السهولة بمكان أول وهلت، وليس الأمر كذلك، فإذا كان "مكليش" يعلق على توظيفه التراث في المسرح قائلاً: أذا وجدت جدارا قديما كان فيه عون لك فأن الشاعر لا يصادف مثل هذا العون حيث يجد نفسه أمام معضلة فنية إذ يحاول التوفيق بين الشعر بوصفه نموذجا استبداليا رمزيا مدهشا يعبر "بالسوى" وبين التاريخ بوصفه نموذجا سياقيا تراكميا متزامنا.(١١) كما أن الشاعر ينتخب من الحوادث التاريخية ما يراه دالا ومتناسبا مع بنية قصيدته" فحسب، فليس الماضي كل ما مضى، الماضي نقطة مضيئة في مساحة معتمة شاسعة وأن ترتبط كمبدع بالماضي هو أن تبحث عن هذه النقطة المضيئة.(١٢)

ونجد الكثير من الأمثلة على تناص التآلف في شعر مريد البرغوثي مثل توظيفه لقصة يوسف مع الذئب ومقابلتها بقصة اغتيال "ناجي العلي" إذ لم يخالف هذا التناص من ظاهرة القصة من براءة الذئب من دم الضحية والقتل من قبل البشر لا الحيوان،

وسنكتفي بمقطع واحد من القصيدة يوضح تناص التآلف ويقول البرغوثي في قصيدة أكله الذئب(١٣)

بريء هو الذئب من دمعة فوق كم صغاري
وإحراق ناري
وتهيج روحي بكل المنابذ من كل دار
إلى كل دار
بريء هو الذئب

فلتحملوا للذئاب أعتذارى

وما أكل الذئب يوسف يوما

ولكن يوسف ليس الذي يحتمي بالفرار

وليس الذي ينتهي راجفا

فالقصيدة كلها تنفي ما جاء في العنوان أكله الذئب كما ينفي الواقع ادعاء أخوة يوسف بذلك. ولم يكن البرغوثي يعرض في هذه القصيدة هذه القصة لتأكيدها، ولكن ليقابلها بحادثة معاصرة وازنتها في تفجعها ووجدت فيها شحنة تعبيرية تغني عن تفصيلات القصة المعاصرة إذ وجدت لها "معادلا موضوعيا" في تلك المادة التراثية.

ومن التناص الموافق تناص البرغوثي مع المسيح في قصيدة "طبول في غابة العاشق"[١٤] إذ يستدعي خطاب المسيح لحوارييه في قوله:

تعالوا إلي يا كل الأولاد

الطموهم بالضوء

أولئك الذين يجعلونا

نبكي

نبكي

نبكي

تعالوا أيها الأولاد إلى

ولتهبط الأرض تحت أقدامنا بضع سنتيمترات

وهي تتلقى دبكتنا النازفة

تعالوا أيها الأولاد

ولنقفز في النهر وننزع عنا ثوب "الناس"

ولنخرج حين نصير جميعا جسد "الشعب"

وبالرغم من تحوير البرغوثي للخطاب ليتلاءم مع النص الحديث ألا أنه يبقي ضمن التناص الموافق، فالمطابقة لا تعني بالضرورة استحضار ذات الخطاب بذات السياق، وهي لا تنفي حرية الشاعر في التصرف في مادة التناص، وهذه الحرية المحكومة بالتغيير عن النص السابق هي الأصل في التناص، وإلا فما جدوى أعادة مادة سابقة دون تحوير أو تغيير أو دمج أوتواشج مع النص الحديث، ومن ذلك أيضا استحضار البرغوثي للمسيح في قصيدة "ليس في الأوليمب"[١٥] إذ يقول

سألت نجمة

يا نجمة المساء في ليلتنا التراب،

يا نجمة المساء حول مهده

قولي: أمن جذوع بلوطاته

ستلمع الهراوة

ومن ردائه/ النسيم

واخضرار أفقه/السعف

وبعد ألفي سنة

سيلبسون الكون خوذة

ويكرز الجندى بالرسالة

ومن التناص الموافق لدى البرغوثي توظيفه لشخصية "عز الدين القسام" ففي تناصه معها كانت رمزا للنضال الثوري والتوجيه الشعبي للثورة فعلى سبيل المثال نجده في قصيدة "المهرة، الركض، اللجام"[١٦] يقول:

ويطلع وجهك المنذور يا قسام ليس كمثله شيء

دريت بنا

ولم يدر الكبار، وإذ صعدت الجبال

تدحرجت

كلماتهم

أوراقهم

ومترجموهم

مع صرار السفح للوادي

وكان رصاصك المنذور يخرق كل ما ألفوا

وكان خروجك الجبلي شارتنا

ورؤيتك انسراح الأرض

قبضتك انتفاضتها

....

وهكذا التاريخ على أنه حركة ارتداد ما ضوى مستمرة أو أعادة صنع المعنى طبقا للحاجات الحاضرة، فإذا كانت القصيدة هي "كيمياء الكلمة التي من خلالها تلتحم في العبارة كلمات تعد متنافرة في قانون الاستعمال العادي للغة" على حد تعبير "رامبو" فأن الشاعر يستطيع أيضا أن يجمع في قصيدته الحداثية مجموعة من الشخصيات التراثية التي لم تجتمع قط في ساحة التاريخ وفقا لغاية النص الدلالية [١٧] ونجد ذلك في شعر البرغوثي، إذ تحضر شخصيات:

يوليسيس وسقراط وهابيل وبلقيس في نص واحد هو الطوفان وإعادة التكوين [١٨] ونعرض بعضها في قوله:

ذهبوا وجيء بهم وعادوا يذهبون

سكنوا إلى ظل الجدار

والأرض جمرة موقد

- هل عاد يوليسيس من رحم البحار

- أهو المغني في الطريق يعد خطوات النهار؟
- (سقراط ينتظر الحياة وكأس سم في انتظار
- وقضاته صنم انتظار
- ماذا يدبر للغد ؟
- ماذا يدبر للغد ؟

وفي مقطع لاحق بعنوان "جذور كامنة"

ويمر نخاسون تتبعهم أماء

ونداء دلالين ما اختلفوا لا اختلف النداء

هابيل يسمع صوتهم في القبر منكفئا كما انكفأ الجنين

ومثل هذا الحشد من الشخصيات تجده لدى البرغوثي في قصيدة "لو"[19] إذ يقول:

- لو نجح "سيزيف" في رفع صخرة

لنسيناه

- ما أتعس ليلى

لو كان قيس حقا بحاجة للنار

- أي فشل

لو وفق الله المتنبي في أن يعين واليا

- لو كان لير راجح العقل

لو كان هملت حاسما

لو نجا عطيل من دسيسة أياجو

ولو تزوجت جوليت من روميو

ماذا نصنع بشكسبير؟

- فقط

لو كان للحقيقة

قوة الإشاعة

ب- التناص المضاد

يرى رولان بارت أن الطلائعية لا تكون سوى شكل الثقافة القديمة وقد تقدم وانعتق، فاليوم يخرج من الأمس "ولذلك اليوم الخارج من الأمس [٢٠] أكثر من طريقة للخروج، فأما أن يخرج موافقا مطابقا للامس الخارج منه وأما أن يتخذ لنفسه خروجا أخر، حيث التضاد والمخالفة موجودان.

وهو ما يؤكده"هارولد بلوم" الذي يرى أن الكاتب يكتب نصه تحت تأثير(الهوس) الذي يمارسه النص السابق كعقدة أوديبية تدفع المبدع إلى السير على منوال النص الأول أو التمرد عليه."[٢١]وهذا لا يقلل من شأن النص السابق أو يقصيه، ولا يحاول كذلك التشويش على القارئ الذي يقف على تلك المخالفة للنص السابق؛ إذ إن (أنا) القارئ ليست ذاتا بريئة أو أجنبية على النص تتعامل معه وكأنه مادة للتحليل أو منتجع للسكنى(كما يرى محمد الغذامي)، إن هذه (الأنا) التي تتقدم نحو النص هي نفسها (جماعية) تكونت من نصوص أخرى، ومن شفرات غير متناهية.[٢٢]

وأيا كان شكل التقنية التي يتم من خلالها إدخال النص السابق في النص الحديث، فأنه يظل رهنا للوظيفة التملكية للمبدع، وتمثل "كريستيفيا" للوظيفة التملكية بهذه الجملة "أقر بما تقوله أو أرفضه لكنني أمتلكه ويستحوذ على في آن." [٢٣]

وقد وظف مريد البرغوثي تقنية التناص المضاد في خطابة الشعري كما وظفها قبله الكثير من الشعراء إذ يعمد الشاعر إلى "اختطاف" الجمل وتحويرها، وأحيانا يعمد إلى قلب معانيها في صورة نقيضيه لما كانت عليه، ونجد مثالا له ما يقوم به أنسي الحاج في تحويره وتضاده مع النسق الديني

المسيحي وهو لغة التوراة والأناجيل والقداس والصلوات الكنسية وغيرها، إذ يمارس الحاج فعلا نقيضا، فالجملة الشهيرة في ترتيلة عيد الميلاد "المجد لله في العلى، وعلى الدنيا السلام." تتحول في شعره إلى العبارة الآتية: (فعلى الدنيا السلام وفي القهر المسرة) ويحول قصة المسيح وتلميذه بطرس (الذي ينكر المسيح ثلاث مرات قبل صياح الديك) قلبا ساخرا في هذه الجملة "يسوع ديكك لا يصيح" [٢٤] وقد أشار تزفيتان تودوروف" إلى علاقات التناص قائلا "ثمة عناصر غائبة من النص وهي على قدر كبير من الحضور في الذاكرة الجماعية لقراء عصر معين إلى درجة أننا نجد أنفسنا عمليا بإزاء علاقات حضورية " [٢٥] إذ إن علاقات الغياب هي علاقات مغزى وترميز، فهذا الدال يدل على ذلك المدلول وهذا الحدث يستدعي حدثا أخر، أما علاقات الحضور فهي علاقات تشكيل وبناء، وفي التناص المضاد تكون علاقات الغياب "محددة" وعلاقات الحضور "مشوشة" على غير ما هو مألوف. وهذا التحوير الفني للخطاب التاريخي لا يعني تزويرا له أو تزييفا فيه، وإن كان يعني محاولة الإخلاص لخصوصية الخطاب الشعري إذ عن "الشاعر أولى أن يغيــــر

الحقيقة برمتها من أن يترك شيئا منها يتنافر مع قواعد فنه" كما يقول شابلان. [٢٦]

ومن أمثلة التناص المضاد في شعر مريد البرغوثي توظيفه لشخصية "بلقيس في قصيدة "الطوفان وإعادة التكوين" وبلقيس المستدعاة هنا هي ملكة سبأ غير أنها تحضر كفيفة منذرة بطوفان قادم، وحيدة بلا رفيق [٢٧]

بلقيس قد بعثت تهيم بلا عيون

تتلمس الخطوات مابين الثكالى الساهمات

وتمد كفيها فتبصر ما تجعد من ضروع المرضعات

- هيا فما الطوفان منتظرا لنا

- أني سأبقى ها هنا

- فلتحملي منديلنا المفقود زادا للطريق
- وأنا سأحمل ما تبقى من متاع
- أنا سنمكث ها هنا
- هيا بنا
- إنا سنمكث ها هنا

وتشق بلقيس الكفيفة دربها بين الركام

عمياء يضنيها التعثر والظمأ

فالبرغوثي يدخل بلقيس في نصه ولكن حضورها يتخذ شكلا أخر غير ما هو معروف لدى القارئ، ولعل البرغوثي اتخذ لهذا الحضور المضاد شكل الرؤيا إذ إنه أطلق على هذا المقطع اسم "خطوات بلقيس" رؤيا" ليصل بين علاقة الغياب المتمثلة في ذاكرة القارئ وصورة بلقيس الملكة وعلاقة الحضور لكونها "عمياء يضنيها التعثر الظمأ. والرؤيا أو الحلم كلاهما نوع من تسويغ المخالفة التي يعرضها الشاعر الحديث في نصه.

ولا يعني هذا ضرورة تسويغ كل مخالفة بهذين الشكلين، إذ إن الشاعر قد يستدعي شخصية أو مادة تاريخية ويخالفها، دون الإشارة إلى الرؤيا أو الحلم ويستطيع القارئ عندها التمييز في القصد من المخالفة دون الحاجة إلى اللجوء لهذين الشكلين.

ومن توظيف البرغوثي لهذه التقنية، استدعاؤه لشخصية المسيح في قصيدة "ليس في الأوليمب" (٢٨) إذ يقول:

أنا رأيت السيد المسيح تحت القصف

وعمره ألفا سنة

متكئا على عصا، يخشى عبور شارع

ولا يد تساعده

ومن أشكال التناص المخالف عند البرغوثي، مخالفة المألوف أو الخطاب الجمعي تبيان للفجوة بين ما كان وما هو كائن، ومثاله مخالفة "حكاية" ليلى والذئب" المعروفة شعبيا في قصيدة "في زماني": (٢٩)

في زماني

عادت البنت إلى بروازها في الحائط المهدود

والبرواز مائل

لم تعد ليلى تخاف الذئب بل جدتها

وبني العم وأشناب القبائل

ومثله مخالفته للمقواة البلاغية " لكل مقام مقال" في موضعين من شعره، الأول في قصيدة "غرف الروح" (٣٠) حيث يقول:

لم يعد صالحا للمقام المقال

لم يعد أول الشئ أوله

لم يعد أخر الشئ أخره

لم يعد واضحا ما يرى

لم يعد واضحا ما يقال

والموضوع الآخر في قصيدة "حنظله، طفل ناجي العلي (٣١)

هنا كل شيء معد كما تشتهي

فلكل مقام مقال

مكبرة الصوت في ليلة المهرجان

وكاتمة الصوت في ليلة الاغتيال

ويأتي التناص المضاد على هيئة تحوير أو نقض لحقيقة سابقة ممثلة في بيت شعر أو قول مأثور، وأمثلته عند البرغوثي كثيرة، من بينها ما جاء في قصيدة "دقائق" (٣٢) الباب الذي يأتيك منه الريح

افتحه لتستريح

وقد يتخذ تحوير البيت الشعري ومخالفته شكل الخطاب، فيعرض البرغوثي البيت ثم يخالفه كما في "قصيدة الرصيف"(٣٣) إذ يعرض بيتين لعبد الرحيم محمود، ثم يخالفها، يقول:

وهذا الجفاف يصارع روحي:

(سأحمل روحي على راحتي)

(و القي بها في مهاوي الردى)

(فأما حياة تسر الصديق)

(و إما ممات يغيض العدى)

لعمرك هذي حياة "تغيظ الصديق"

وهذا ممات "يسر العدى"

لان الحكومة تحمل روحي

وتلقي بها في مهاوي الردى

غير أن في هذا النوع من التناص مباشرة خطابية تنأى به عن وظيفة التناص الحوارية غير المباشرة، إذ إن الخطاب يكون أكثر فاعلية لو لم يذكر البرغوثي البيتين في هذا المطلع، إذ ناب عن وجودهما معارضته (مخالفته) لهما بعد ذلك وذات القارئ كفيلة بالربط وتمثل التحويل والتحرير دون الحاجة إلى العرض المباشر.

ومن أشكال التحوير في التناص المضاد ما نجد في قصيدة "طال الشتات"(٣٤)

يبدأ الشاعر المقطع بقوله:

نحن من لم نمت بعد

باقون كي نصلح الكلمات

سنغسلها مثلما يغسل الصحن من دهنه

ونرد المعاني إلى أصلها

ونردد يا كلمات استعيدي معانيك ولتمسكيها بحرص

وعودي لنا مثلما كنت:

ثم يبدأ البرغوثي بعرض الكلمات التي فقدت معانيها حتى يصل إلى قوله:

وحيث "احتضان العدى "لا تساوي "أخي جاوز الظالمون المدى"

وحيث طلعنا عليهم طلوع المنون "تساوي الهجوم وليس الفرار

وفي قصيدة "منيف "(٣٥) يستدعي بيت كعب بن زهير مبينا اختلاف دلالة الكلمة والبيت، فيقول:

هذي الأرض لاجئة كمن لجأوا

يطاردها غلاظ الخطو والخطباء

والخطباء إن قتلوا سعادا أنشدوا

بانت سعاد

وفي قصيدة "زمن الاشتباك "(٣٦) يستدعي البرغوثي الآية القرآنية (و أطيعوا الرسول وأولي الأمر منكم....) فيقول:

ويقول السلطان لنا:

شدوا الأحزمة لأجل الوطن، التزموا الصمت لأجل الوطن

تحلوا بالصبر لأجل الوطن، أطيعوا الأمر وأهل الأمر لأجل الوطن

وموتوا من أجل الوطن فقلنا: مهلا !

نحن الوطن !

ونحن الوطن فكفوا !

ويوظف البرغوثي التناص المضاد على نحو آخر هو السخرية من الواقع بمخالفة النص السابق مثل قوله في قصيدة "الفخر"[٣٧]:

قالت النملة لرفيقتها:

ما لعمل ؟ أنهم يسكبون علينا المبيدات

إننا نتعرض لمجزرة..

وقفت النملة الأخرى بشموخ

ومدت ذراعها اليمنى

ولوحت بقبضتها في الهواء

وراحت تنشد معلقة "عمرو بن كلثوم"

ويخالف ابن خلدون في عرضه لمقومات الدولة بالطريقة الساخرة نفسها في قصيدة "مقومات" (٣٨ فيقول:

الكوكاكولا، تشيز مانهاتن، جنزال موتورز،

كريستيان ديور، ماكدونالدز، شل

ديناستي هيلتون انترناشونال، نانجام

كنتاكي فرايد تشكن، الغاز المسيل للدموع

والهروات، والمباحث

قال ابن خلون:

هذه مقومات الدولة عند العرب

هذا هو التناص المضاد الذي يتمثل في معارضة توظيف الشخصية التراثية داخل النص الحداثي للمرجع التاريخي، حيث تعتمد مصداقية هذه المعارضة على براعة المبدع في إحكام بنية القصيدة بصورة تؤدي إلى إقناع القارئ برؤيته، [٣٩] وكما يقول "سورل" في الخطاب الأدبي عندنا مجموعة من

ادعاءات الأفعال باللغة... فالمتكلم ليس ملزما بصدق إخباره الأدبي مثلما هو ملزم بصدق إخباره العادي "(٤٠)

ج- التناص المجزوء:

يرى "بورخيس porges" أن الأعمال الأدبية لا تشكل "ذاكرات بسيطة" بل أنها تقيد كتابة ذكرياتها، وتوثر في السابقين أو الأسلاف، هذا مما يحيل الممارسة التناصية إلى ممارسة نقدية، فلا يأخذ الكاتب من سواه الدرجة والمقدار اللذين بهما يأخذ وتصريحه بذلك أم عدمه، وكذلك مد قدرة قارئ الحقبة على تشخيص الأخذ في حالة الموروث الجمعي المعروف كفاية بحيث يصبح ملكا للجميع، نقول لا يأخذ منه فحسب، بل ينقذه ضمنا أو علنا (٤١)

وإذا كان التناص المحور يعرض تلك المساحة الواسعة التي يمكن للواقعة التناصية أن تحتلها في النص الحديث، فإن التناص المجزوء يعرض لمجموعة من الوقائع التناصية أو الشخصيات الحاضرة في النص الحديث من دون أن تكون محورا

له، وهي في الوقت نفسه مؤثرة في ترابطه وانتظام اتصاله القائم بين زمني التناص، التاريخي والمعاصر

ويقسم أحمد مجاهد هذا التناص المجزوء على قسمين هما: (٤٢)

أ- الشخصية جزء من النص

ب- المحور المساعد

وقد وظف البرغوثي هذه التقنية في شعره، بل إنه أكثر من توظيفها، وكثيرا ما تأتي مرتبطة بالتناص المحور لارتباط هذه الشخصية بتلك، وليس لزاما أن تكون الشخصية في التناص المجزوء أقل أهمية من تلك الموظفة في التناص المحور، إذ قد يأتي المجزوء خادما للمحور مساعدا له، وقد تأتي محورا في نص، مجزوءا في آخر كشخصية سعيد القروي أو "حلوة النبع"

ومن الأمثلة على التناص المجزوء شخصيتا "أبو راسم" "وسعيد القروي" في قصيدة "المهرة، الركض، اللجام"[٤٣] فتحضر الشخصيات في شكل الأحاديث التي تدور في "مصطبة "الديوان، حيث يلتم الشيوخ، وحيث يمهد البرغوثي لذلك في قوله:

وفي مصطبة الديوان يلتم الشيوخ المتعبون

أوجه مقدودة من جذع أشجار "الزيتون"

والقنابير القديمة

كلحت ألوانها إلا شريطا يختفي تحت الحزام

وعلى نقش الحصيرة

كلهم ألقى عصاه القنبت من أفرع البلوط

تكسوها العقد

والأحاديث تدور

عن "أبي راسم" ملاك الأراضي

عن سعيد القروي

عن رجال أضربوا ستة أشهر

عن زمان القتل والقتلى الذي لا ينتهي

وتدور القهوة المرة في الديوان والعمر يمر

وعندما يبدأ البرغوثي بتقديم شخصية "أبي راسم" في عنوان فرعي "أبو راسم (مشهد أول) فيقول:

لم يقاتل عندما مات قتيلا

لم يقاتل

وهكذا فالبرغوثي يبدأ من النهاية ليخبرنا أنّ أبا راسم قد مات قتيلا من غير قتال ثم يقدم عنوانا آخر "أبو راسم" (في مشهد ثان) "ليخبرنا تفصيلات

شخصية أبي راسم ممهدا لحضور شخصية أخرى هي شخصية (سعيد القروي) في المقطع نفسه، يقول:

ظل مع أصحابه خمسا وعشرين سنة
وأبو راسم مقع خلف أبواب الحياة
مرجعا أمجاد ماضيه بألقاب جديدة
صار "مختارا" وصار
مرة أخرى يتاجر
ترك القرية، لما صغرت في وجهه ما يملك من صيت ومال
وأتى يفتح أبواب المدينة
صار عضوا بارزا في البرلمان
ووزيرا بعد ذلك
رقصت قريته سبع ليال
فلقد صاروا جميعا وجهاء!
لهم الحظوة إن شاءوا الوظائف
فهي تنهال عليهم
ثم يمضون جميعا للمدينة
وتظل القرية الخضراء عكازا وشيخا وانتظارا لنقود
الغائبين
رقصوا سبع ليال
حولهم يلتم أبنا صغار
كبروا تحت مصابيح فقيرة
لم تضئ أكثر من وجه الكتاب

هؤلاء

منهم كان سعيد القروي

ثم يفصل بين هذا المقطع وبين مشاهد سعيد القروي بمقطع قصير بيئ بالقتل القادم إذ يقول:

وسعت أحداقنا مما رأينا

يا زمان القتل لا تشهد

فإنا قد فتحنا سابع الأبواب

والجني قد حذرنا سبعا ولكن ما أطعنا

وسعت أحداقنا مما رأينا

ثم يبدأ البرغوثي بعرض المشهد الثالث لقتل "سعيد القروي" حيث يعرض لنا صورا لموت متكرر، يموت مرة أولى رميا بالرصاص، وفي المرة الثانية بضربة "بلطة" وهو مازال طفلا أعزل، وفي المرة الثالثة يموت غرقاً: المشهد الأول: سعيد القروي – قتل أول:

وسعيد

مر من بين رجال الأمن معصوب العيون

وأداروا ظهره للحائط الصخري

واصطفوا أمامه

صمت الكون ارتقابا للعلامة

تركت آلهة الريح صداها

لصدى عشر بنادق

جفلت عصفورة فوق الجدار

وهوى عود من العشب إلى أرض المكان

وهوى

جسم

سعيد

سعيد القروي – قتل ثان:

الفدائي المسلح

زاحفا تحت القذائف

مات لما اخترقت صدره طلقة مدفع

وسعيد

عمره ست سنين

مات من ضربة بلطة

وفر البدو الرصاص

سعيد القروي – قتل ثالث:

وسعيد

كيف ينجو ؟

صوب عينيه السواحل

ناسيا أن مياه البحر تشتق عن الحيتان حوله

أغلقت أذيالها الأفق: توقف يا سعيد !

حطم الموج المجاذيف وصار البحر حربا يا سعيد

وأنا ألمح كفيك شراعين يغوصان إلى القاع

وعيناك نداء

وأشقاؤك في كل الموانئ

نقروا خلفك أثناء طقوس الغرق الدامي

طبولا ودفوفا

يا سعيد القروي

فلقد صرت مخيفا

ويعرض البرغوثي في هذه القصيدة، شخصية أخرى ضمن تقنية التناص المجزوء، وهي شخصية "عز الدين القسام" التي ارتبطت لدى الشاعر بشخصية سعيد القروي حتى باتت ملازمة لها، في كل نص يستدعيها فيه.

يقدم البرغوثي شخصية (عز الدين القاسم) بعد عبارة نثرية يفترض أن تكون للقسام ثم يبدأ بعدها بتقديمه قائلا:

ويطلع وجهك المنذور ليس كمثله شيء

دريت بنا

ولم يدر الكبار، وإذ صعدت إلى الجبال

تدحرجت

كلماتهم

أوراقهم

ومترجوهم

مع صرار السفح للوادي

وكان رصاصك المنذور يخرق كل ما ألفوا

وكان خروجك الجبلي شارتنا

ورؤيتك انسراح الأرض

قبضتك انتفاضتها

ويا خرق التعود يا اتجاه النار، يا وجها وليس كمثله شيء

"ويعبد" تشتهيك، وصحبك ابتاعوا بنادقهم

بأكياس الطحين

....

تقاطع بينكما الرصاص / القتل / وارتفعت إلى كبد

السماء نجمة

ومولد شارة أولى

وليس كمثلها شيء

وتحضر شخصية "عز الدين القسام" في قصائد أخرى للبرغوثي عبر تقنية التناص المجزوء، فنجدها حاضرة في قصيدة "سعيد القروي وحلوة النبع"[(٤٤)] عبر خطاب سعيد القروي، الذي يتخذ من هذه الشخصية مرجعا يعود إليه وقت الحاجة، يقولالبرغوثي في مقطع (سعيد القروي أيلول ١٩٣٥) سيدي القسام أحضرت رغيفا فلتشاركني العشاء

سبع حبات من الزيتون

شاركني العشاء

وعليها سوف أقسم

أن سر النار محفوظ بقلبي

أن من حنطة أطفالي نصيب للرجال

هات كفك

أيها الشيخ وشاركني العشاء

ألمح الليلة نجما لاح في الأفق

كما قطرة فضة

والعصافير التقت بعد ارتحال

أسمع الليلة يا شيخ صدى

وأرى ما لا يرى

هات كفيك وشاركني العشاء

وكأن البرغوثي أراد بتلك المشاركة بالعشاء مشاركته في الفداء، حيث إن القسام يظل في كل مشاهده حاضرا غائبا عبر سعيد القروي الذي يحاوره ويعاهده

ويتحدث عنه ومعه. ثم يحضر القسام في مقطع آخر (سعيد القروي" تشرين الثاني ١٩٣٥ "(فيقول:

سيدي القسام حوصرنا فما درب النجاة ؟

زخة من قصفهم تتبع زخة

"سيدي القسام.. آه.."

بعثرت صرخته جسم الفضاء

خرج القسام من خندقه

"كشفوا موقعنا يا شيخ هيا ننسحب"

جاء صوت الشيخ "موتوا شهداء"

ويعود القسام أيضا مع سعيد القروي في قصيدة "تهافت التهافت"[٤٥] في قوله:

يظهر القسام في شمس القرى

يظهر القسام في ليل العواصم

وأنا أحميه من موت جديد

بعض موتانا يذوقون المنايا مرتين

بعض ما نبنيه يهوى مرة، أو مرتين

وثمة شخصية أخرى مرتبطة بـ "سعيد القروي" هي شخصية "حلوة النبع" التي يمر بها الشاعر إلى الأرض الوطن. في قصيدة "سعيد القروي وحلوة النبع"[٤٦] نجدها بداية في مقطع (أشواق سعيد القروي)، إذ تبدأ الرحلة بالبحث عنها فقد كانت هي الهدف:

أبحث

عن تلك الحاملة جميع الأضداد

فتاة النبع الأولى

ثم نجدها أيضا وسعيد القروي يبحث عنها في مقطع "سعيد القروي يبدأ الرحلة"

تركتني حلوة النبع بلا وعد

وضاعت في الزمان

قلت: من أجدر مني بالجميلة ؟

وخطوت

باحثا عن وجهها الراضي

ولم ترض

ابتعد ت

وألح العشق في قلبي، خطوت

صرت حلما، حلوة النبع، وقد طال ارتحالي

علني المح عينيك

وثنيات الجديلة

وأتيت

حلم عينيك ينادي كل عاشق

قلت: من أجدر مني بالجميلة ؟

ثم تغيب حلوة النبع في ثلاثة مقاطع بعد ذلك لتعود في مقطع "سعيد القروي ١٩٣٦":

أقفرت كل الشوارع

بدأ الفعل، دموعا في وداعك

أمة من قبرها قامت تقاتل

منحتها حلوة النبع يديها وابتسامة

أوقدت في ليلها كل القناديل وقالت:

ولدت لي فيكم اليوم علامة

وتخفي في المقطع اللاحق لتعود في مقطع "سعيد القروي ١٩٦٧" عبر إشارة يقول فيها:

لم يغمرنا وهج الأرض الطيب

وانفطر فؤاد الحلوة عند النبع

وامتدت فينا الصحراء

ثم نلقاها مرة أخرى في مقطع "سعيد القروي يواصل الرحلة"

عدت لا أملك إلا ما تواتيه يداي

ومن الفعل إلى الفعل مررت

حلوة النبع ستأتيها العلامة

إنني أجدر من يعطي هواها عمره

وينادي باسمها في الغابة السوداء

من موت لموت

آه، من أجدر مني بالجميلة ؟

وهي تدري

أنني العاشق

إن لم أعطها قبلة الحب

فموتي في هواها

قبلة الوجد الطويلة

جرس الرحلة لم يصدأ وناداني أتيت

كلما قالوا :انتهى، فاجأتهم أني ابتدأت

ونلقاها أخيرا وسعيد القروي يتابع بحثه عنها في مقطع القصيدة الأخيرة " افتتاحية أخرى ":

يلد الدم دماء

وسعيد القروي

طلع الليلة من دم الجميع

باحثا عن حلوة النبع

بكفيه دوائر

مر من كل الطرق

حل في كل العناصر

وشخصية أخرى استدعاها البرغوثي عبر تقنية التناص المجروء وهي " بلقيس " في قصيدة " الطوفان وإعادة التكوين "(٤٧) في مقطع من القصيدة بعنوان (خطوات بلقيس " رؤيا ") وقد أدت هذه الشخصية دورا بارزا في هذا النص، حيث مثلت الرؤيا المنبئة بقوم الطوفان:

بلقيس قد بعثت تهيم بلا عيون

تتلمس الخطوات ما بين الثكالى الساهمات

وتمد كفيها فتبصر ما تجعد من ضروع المرضعات

....

وتشق بلقيس الكفيفة دربها بين الركام

عمياء يضنيها التعثر والظمأ

وكأن مصباحا أضيء هنيهة ثم انطفأ

وانقض مأرب راح يضرب راح يزأر يلتهم الرجال

وكأن وجه الأرض كوّر وانكفأ !

وهكذا فإن صور التناص توفر لنا حقل استكشاف شاسع سنحطاط من تسويره أو إغلاقه، ذلك أن من النادر أن يكون نص أدبي مستعارا أو مقتبسا كما هو، إن السياق ليجهد عموما في أن يضمن لنفسه استحواذا ظافرا على النص السابق، فإما أن تكون هذه العملية مخفية – نخفي فيها مفردات الكاتب الذي نناصصه وشكلياته، بأن نجددها كليا – فيعادل العمل التناصي "مكياجا" يكون من النجوع لا سيما أن النص المستعار قد تم تحويله بصورة حاذقـــة، أو أن

يصرح السياق الجديد بأنه يمارس إعادة كتابة نقدية ويقدم للنظر إعادة صياغة جديدة للنص (٤٨)

د- التناص المحور:

وسيلة الحديث بلسان الآخرين هي أحد وجوه "المعادل الموضوعي" الذي نادى به "إليوت" فبدل أن يعبر الشاعر عما يريد بصيغة ضمير المتكلم، يستطيع أن يكون "لا شخصانيا" بأن يسوق سلسلة من الصور أو من عبارات الآخرين تكون "موضوعا" يقف "معادلا" للفكرة التي يرمي إليها الشاعر، دون أن يقول: أرى أو أشعر، مبتعدا عن القول المباشر والتقرير الشخصي (٤٩)

وقد وظف الشعراء المعاصرون الواقعة التناصية على أنها "معادل موضوعي" لأفكارهم متخذين لذلك التوظيف أكثر من طريقة تبعاً للمساحة التي تحتلها تلك الواقعة من النص الحاضر. فقسّم التناص بناءاً على ذلك على:

أ – التناص المحور

ب – التناص المجزوء

وقد اتخذ صوت الشخصية التراثية مصطلح "القناع" في النقد الأدبي الحديث بوصفه لفظاً يدل على شخصية المتكلم أو الراوي في العمل الأدبي،

ويكون في أغلب الأحيان هو المؤلف نفسه، [٥٠] فتشكل القناع هنا بقدر ما يثير من فردية، فإنه يؤدي إلى اتساع نطاق التجربة لتشمل عالماً أوسع وأرحب، إذ يجعل التجربة تغطي بعداً إنسانياً، يتحد فيه ما هو ذاتي مع ما هو حاصل تاريخياً [٥١]. وهذه الطبيعة الثنائية لبنية القناع هي التي تسمح بتفسير ما ينشأ من علاقات جدلية متنوعة داخل النص، مثل "المجاذبة

بين أنا الذات وأنا الموضوع في القصيدة التي تنطوي على درامية ذاتية، وتقوم على المونولوج، ومثل المجاذبة بين صوت الشخصية وصوت غيرها من الشخصيات في القصيدة التي تعتمد على تعدد الأصوات. ومثل المجاذبة الزمنية بين السياقات التي تتصل بالماضي والسياقات التي تتصل بالحاضر داخل النص [٥٢]

وقد استعمل الرغوثي تقنية القناع في شعره عبر شخصية "سعيد القروي" التي حضرت على أنها تناص محور من خلال قصيدته "سعيد القروي وحلوة النبع" [٥٣] حيث قسم البرغوثي هذه القصيدة على اثنى عشر مقطعا مرتبه على النحو الآتي (افتتاحية – سعيد القروي تشرين الأول ١٩٣٥ – سعيد القروي تشرين الثاني ١٩٣٥ – سعيد القروي ١٩٣٦ – سعيد القروي ١٩٤٨ – سعيد القروي ١٩٦٧ – سعيد القروي ١٩٧٠ – سعيد القروي يواصل الرحلة – افتتاحية أخرى) ويبدو جلياً من هذه المقاطع أن شخصية سعيد القروي هي الشخصية المحور التي تدور حولها القصيدة بأكملها، وهي شخصية المتحدث في كل المقاطع باستثناء الافتتاحية الأولى والافتتاحية الأخرى، التي يتحدث فيها الراوي "الشاعر" عن سعيد القروي "ففي الافتتاحية الأولى لا يصرح الراوي باسم الشخصية ولكنه يتوجه إليها بالخطاب قائلا:

من رحم الأم الأولى تبدأ

من قبرك تبدأ

وتصير الإنسان الحجر النار الريح العصفور

فانهض يا ابن الأمطار الأبدية

واذرع كل الطرقات

وتناثر !

ستجمعك مصاب نائية لا تعرفها

انهض وابدأ

تمسك في كفيك دوائر

منها ينبثق الثدي المثقل

والفهد الخارج من أنثاه

وتعريجات الغيم الأسود

فالراوي في هذه الأبيات يجد أن نتيجة البداية هي الإحكام على دوائر الخصب والنماء والتناسل المتمثلة في صور (الثدي المثقل – الفهد الخارج من أنثاه – تعريجات الغيم الأسود).

وفي ختام القصيدة يقدم البرغوثي افتتاحية أخرى وليس ختاماً أو نهاية ليسير إلى التجديد والبعث والاستمرارية، غير أنه يتحدث مباشرة عن سعيد القروي، يقول:

يلد الدم ماء

وسعيد القروي

طلع الليلة من دم الجميع

باحثاً عن حلوة النبع

بكفيه دوائر

مر من كل الطرق

حل في كل العناصر

ويختم المقطع بحصول النتيجة وهي إمساك القروي الدوائر المشار إليها في الافتتاحية فيقول:

وسعيد القروي

خرج الليلة من موت الجميع

ورأى فيما يرى

حملاً يرضع في المرعى

وفهداً لاحقاً أنثاه في ضوء القمر

وفتاة عربية

كشفت في الوعر ثدييها النحاسيين

تعدو

لملاقاة الحبيب

وتحضر شخصية "سعيد القروي" عبر التناص المحور في قصيدة أخرى هي "سعيد القروي: مشهد آخر"[٥٤] ولكن من خلال حديث الراوي عنها، فيقول في مطلع القصيدة:

ويمر سعيد القروي بساحات الأرض

فيرى أن الصقر المرسوم على العلم سجين في اللون الأبيض

يردي صياد طيراً يهوي في بقع الطحلب

....

وتبين له امرأة متبرجة تختال علانية في الساحات

تحمل في العمق الأحجبة ووصفات السحرة

وتنادي في الناس:

"تعالوا

فأنا سيدة الراحة

عندي للجائع تفاحة

ويدي تمسح عن صدر المجروح جراحه"

وما هذه المرأة المتبرجة والساحرة التي تغوي أصحاب القروي إلا الأرض التي تغوي أبناءها بحبها حتى تقودهم إلى الموت، ويتابع:

يقف القروي وتصهل مهرته

ويرى المرأة تغوي رجلاً من أصحابه

(تأخذه للأقبية السبعة)

....

ويراها عائدة تخطر في الساحات تغني أغنية الموت

"تعالوا

فأنا سيدة الراحة

عندي للجائع تفاحة

ويدي تمسح عن صدر المجروح جراحة"

ويحضر القروي محوراً في قصيدة أخرى هي "تهافت التهافت"[٥٥] التي تتحدث عنه باستعادة ما حدث له ويحدث بالتناص الداخلي مع نصوص سابقة،

ويستدعي البرغوثي شخصية أخرى هي "حلوة النبع" عن طريق التناص المحور في قصيدة "زمن الاشتباك."[٥٦] التي تبدأ بمقطع "حلوة النبع تعاود الظهور

حلوة النبع أحلت

حين تخطو يضحك اللوز

وإذا تضحك يخضر المكان

من سكوت ضجت الريح فذرته أطلت
دقت الباب العصي الفتح، لم يفتح
فدقت ثم دقت
نحن لا ننشد أن نجني الأمان
قبل أن ننزف خوفاً أو بطولة
....
هللويا هللويا للبطل
كل عشق ناقصٌ حتى يعود
كل بيت موحش حتى يقيم
فاسكبي الدمع على الفرحة يا عين العروس
حلوة النبع وفي الصدر فتاها
وهي في صدر الفتى حلم الأبد
ثم تعود في مقطع "السجن":
حلوة النبع وفي القيد رموني
وبآلات الجحيم استجوبوني
صرت في الغرفة صمتاً، وجبيني
راح يعلو مثل طير، أو جبل
هللويا هللويا للبطل
حملته الريح ما لا يحتمل !
وفي مقطع "النذر":
ويكون الوقت صعباً، وتجيء
ويكون الخطو أخطاراً وتخطو

ويكون الموت باباً فتدقه

وهي لا تلمح وعد الحب إلا لجريء يستحقه

وفي مقطع " التدريب "

حلوة النبع وكفاها بشارة

تنثر القمح على شعر العروس

وتلم المهر من فوق الجبل

تدفن القتلى وتبكي، وتغني للبطل:

إنك البسمة في اليوم العبوس

فتقدم وأحتمل،

وفي المقطع الأخير: " الاشتباك ":

فالوقت وقت الاشتباك

والنار حارقة ، ولا ينجو سوى من كان في عز الحريقة

خطواتكم ميعاد

ميعادكم صدق

فلتعجم الأعواد

ولتفتح الطرق

ولتخبروا الحلوة

أن الهوى حق

ولتبدأ الأيام

وليكمل العشق !

....

حلوة النبع سلام الله مقروء عليك

أنذور بالمنايا أم هدايا في يديك

إننا نولد بين الطلقتين

إننا نولد بين الغارتين

وبستّارة فضة

وبخيط من حرير

نغزل الثوب الموشي للعروس

ويكون الوقت صعباً، ونجيء

ويكون الخطو أخطارا

ونخطو

ومن الأمثلة كذلك على التناص المحور قصيدة "لير"[٥٧] التي تدور حول "الملك لير بطل مسرحية شكسبيرالموسومة باسمه، ويتحدث فيها البرغوثي عن "لير" مخاطباً إياه، مذكراً بأن "لير" شخصية مسرحية، فيقول:

أصدر الأمر

للريح والوحش وأنعم بما تشتهي

جاهل من يلوم

ألم تتخلد على محمل الوقت والخشبات ؟

ألم تغد سيد كل المسارح وحدك ؟

ثم يعرض البرغوثي ببعض تفصيلات المسرحية، متقاطعا مع المسرحية

وانظر:

ضحاياك يبكون، صدقا، عليك

قسّم الملك والمملكة

اطرد الطير من كف كورديليا

والعن العاصفة

ثم ردد مراثيك

واحتضن البنت، ميّتة قرب فصل الختام

تصرخ في عتمة الأوبرا:

"ها هو الهول والهول والهول" واذرف

"إلا ستلهو بنا الآلهة

كالذباب؟

ويشير البرغوثي في المقطع السابق إلى موضوع المسرحية، وهو علاقة الملك "لير" بابنته "كورديليا" وواضح أن طريقة البرغوثي في تقديم "لير" ساخرة، ترمي إلى نقده بتوجيه كل تلك الأوامر إليه فضلا: (أصدر – انظر – قسم – أطرد – العن – ردد – احتضن – اذرف) عن تعميقه التصور بمسرحة هذه الشخصية، ويتابع البرغوثي حديثه عن "لير" و"كورديليا":

انثر على موتها صفحك الملكي

وتصفيق إنجلترا سوف يعلو!

تحب الصغير حقا وإن أنت أنكرتها

....

إلى النار إنجلترا!

للجروح والوحش فليذهب البلهاء!

وماذا ستجنيه

لو كنت أكثر عدلاً وعقلاً؟

لمن سنصفق عند انسدال الستار؟

لمن ستصفق إنجلترا كل أمسية

وهي تحصي وراءك من قتلوا

مخلصين ومن قتلوا

خائنين ومن قتلوا

هكذا بين قوسين ؟

ثم يصل إلى المقطع الأخير لنلتمس خيوطاً واصلة بين شعب "لير" والشعب الفلسطيني، يقول:

وكل الشخوص وراءك

في المشهد الثانوي

تضيع ملاحمها خلف تاجك

خلف الدخان الأخير

وشعبك يتخذ الغيم عكازة كي يصيح:

"إلا ستلهو بنا الآلهة

كالذباب" ؟

فالعبارة الأخيرة تنتقل من فم "لير" إلى فم "الشعب" الذي يبدو وكأنه يحاول "خفية" سرقة البطولة من "لير" باستعارة عبارته. ومن الأمثلة على التناص المحور قصيدة "أسفار معاصرة"(٥٨) التي تستدعي السندباد، وقصيدة "أكله الذئب"(٥٩) ومحورها يوسف، و قد سبقت الإشارة إليها في مبحث سابق.

هوامش الفصل الرابع

١- احمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، مرجع سابق، ص ٣٥٤

٢- كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، مرجع سابق، ص ٣٨-٣٩

٣- احمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، مرجع سابق، ص ٣٥٣-٣٥٤، نقلا عن محي الدين صبحي، في كتابه "الأدب والموقف القومي"

٤- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، مرجع سابق، ص ١٢٢

٥- احمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، مرجع سابق، ص ٣٥٥

٦- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) مرجع سابق، ص ١١

٧ - احمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، مرجع سابق، ص ٣٥٥، وليتي هو نهر ورد في الميثولوجيا الإغريقية، وهو مرادف للنسيان، كل من يشرب منه ينجح في أن ينسى

٨ - المرجع نفسه، ص ٣٥٦

٩ - المرجع نفسه، ص ٣٥٩

١٠ - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص ٢٦٣

١١ - احمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، مرجع سابق، ص ٣٦٠

١٢ - المرجع نفسه ص ٣٦٠، نقلا عن أدونيس "الثالث والمحتول

١٣ - مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية، ص ٣١٠

١٤ - المصدر نفسه، ص ٦٤٧

١٥- مريد البرغوثي: الناس في ليلهم، ص ٢٨

١٦- مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية، ص ٦٦٣

١٧- أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، مرجع سابق، ص ٣٦٠، بتصرف

١٨- مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية، ص ٧٠٩

١٩- المصدر نفسه، ص ٣٦٥

٢٠- احمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، مرجع سابق، ص ٢٨٧

٢١- محمد عزام: نظرية التناص، البيان، رابطة الأدباء، الكويت، ع ٣٦٤، نوفمبر ٢٠٠٠، ص ٩

٢٢- أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، مرجع سابق، ص ٣٨٨

٢٣- شربل داغر: التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره، مرجع سابق، ص ١٣٩

٢٤- المرجع السابق، ص ١٤

٢٥- احمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، مرجع سابق، ص ٣٨٨

٢٦- المرجع نفسه، ٣٨٩

٢٧- مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية، ص ٧١١

٢٨- مريد البرغوثي: الناس في ليلهم، ص ٣٠

٢٩- مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية، ص ٣١٦

٣٠- المصدر انفسه، ص ٤٥٦

٣١- المصدر نفسه، ص ٣٠٨

٣٢- المصدر نفسه، ص ٣٩٣

٣٣- المصدر نفسه، ص ٤٨٠

٣٤- المصدر نفسه، ص ٤٢٩

٣٥- المصدر نفسه/ ص ٩٢

٣٦- المصدر نفسه، ص ٦٢٥

٣٧- المصدر نفسه ص ١٢٥

٣٨- المصدر نفسه، ٣٤١

٣٩- احمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، مرجع سابق، ص ١٠

٤٠- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص ١٤٥

٤١- كاظم جهاد: أدونيس منتحلا: مرجع سابق، ص ٤٣

٤٢- أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، مرجع سابق، ص٢٢٥

٤٣- مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية، ص ٦٥٤

٤٤- المصدر نفسه، ص ٥٨١

٤٥ المصدر نفسه، ص ٥٦١

٤٦- المصدر نفسه ص ٥٨١

٤٧- المصدر نفسه، ص ٧٠٩

٤٨- كاظم جهاد: أونيس منتحلا، مرجع سابق، ص ٥٧- ٥٨ نقلا عن الناقد "جيني"

٤٩- عبد الواحد لؤلؤة: التناص مع الشعر الغربي، الأقلام، ع ١٠، ١١، ١٢، تشرين الأول – تشرين الثاني – كانون الاول ١٩٩٤، ص ٢٧

٥٠- أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، مرجع سابق، ص ٢٦٤

٥١- عبد الرضا علي: دراسات في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٥، ص ٣٢

٥٢- احمد مجاهد: أشكال التناص الشعري: مرجع سابق، ص٢٦٥

٥٣- مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية، ص ٥٧٩

٥٤ – المصدر نفسه، ص٥٦١

٥٥- المصدر نفسه، ص ٥٦١

٥٦- المصدر نفسه، ص ٦١٩

٥٧- مريد البرغوثي: الناس في ليلهم، ص ١١٤

٥٨- مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية، ص٧١٨

٥٩- المصدر نفسه، ص ٣١٠

دراسة التناص

في قصيدة الشهوات

دراسة التناص

في قصيدة "الشهوات"

يعتمد خطاب البرغوثي الشعري عدداً من آليات التناص وتقنياته، بالإضافة إلى اعتماده تناصا داخلياً يتم داخل النص الشعري الواحد، وداخل مجموعة النصوص المنتجة من الشاعر، وسيحاول هذا المبحث دراسة هذا التناص الداخلي في نص من نصوص البرغوثي وهو نص "الشهوات" (1) ثم الانتقال من التناص الداخلي إلى التناص المقروء في هذا النص ومقابلته بنص لمحمود درويش هو نص "سنة أخرى.. فقط" (2)

أ. التناص الداخلي في قصيدة "الشهوات":.

إن الذي يقرأ الأدب، ومنه الشعر يدرك، أنه لعب لغوي، سواء أكان لعباً ضروريا تحتمه إمكانيات اللغة المحدودة أم كان لعبا اختياريا، فقد أصبح من المسلمات القول "إن الخطاب الأدبي هو قبل كل شيء لعب بالكلمات" وكثير من الأعمال الجدية تقدم نفسها بوصفها نوعا من العبث، بيد أن اللعب بالكلام محكوم بقواعد تكوينية وتنظيمية، وهو اضطراري أو اختياري من المتكلم تأليفا، والمخاطب تأويلا (3). ومن أشكال اللعب بالكلام "التكرار" إذ إنه شكل من أشكال التمطيط في التناص، ويكون على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ، متجليا في التراكم أو التباين، فجوهر القصيدة الصراعي يولد توترات عديدة بين كل عناصر بنية القصيدة، لتظهر في التقابل (بمعناه العام) وتكرار صيغ الأفعال، وكل هذا أدى بطبيعة الحال إلى نمو القصيدة فضائيا وزمانيا، وعليه فإن تجاور الكلمات المتشابهة أو

تباعدها وارتباط المقاولات النحوية ببعضها، أو اتساع الفضاء الذي تحتله أو ضيقة هي أشياء لها دلالته الخطاب الشعري اعتباراً لمفهوم الأيقون (٤)

إذا كان التناص الداخلي هو حوار يتجلى في (توالد) النص و(تناسله) وتناقش فيه: الكلمات المفاتيح أو المحاور، والجمل المنطلقات والأهداف، والحوارات المباشرة وغير المباشرة، فهو إعادة إنتاج سابق في حدود من الحرية(٥)

وانطلاقا من التكرار بوصفه تناصا داخليا في قصيدة "الشهوات" سنبدأ بعنوان القصيدة، فهذا العنوان هو اللازمة التي تكررت في قصيدة البرغوثي ولكن بصيغة المفرد، وقد تكررت (٢٣) مرة، قسمها البرغوثي على أفكار قصيدته والصور الموزعة فيها بين عام وخاص.

وقد تكررت جمل وتركيبات أخرى في القصيدة كان لها دور بارز في الربط بين مقاطع القصيدة وفي الفصل أحياناً، فالجملة الأولى من القصيدة وهي "كسر البرق بلوره في الأعالي" تكررت ثلاث مرات، إحداها التي افتتحت القصيدة والأخرى بعدها بعدة مقاطع وبصيغة مختلفة قليلا، يقول:

كلما كسر البرق بلورة في الأعالي

اشتهيت أقل قليل الحياة فما لاح لي غير موتي !

وهذا التكرار فاصل بين كل الشهوات السابقة وبين خطابه المباشر مع بلاده في هذا المقطع، الذي يبدأ خطابه فيه بقوله:

بلادا اسميك أم غولة يا بلادي؟

وفي داخل هذا المقطع نفسه، تتكرر لازمة أخرى هي "أتركي فسحة" التي تتكرر تسع مرات، بالإضافة إلى مرتين في بداية المقطع ولكن بصيغة "هلا تركت لنا فسحة" فيقول:

فهلا تركت لنا فسحة كي نطيل البكاء قليلا

على الميتين

وهلا تركت لنا فس

كي نهيء فوجا جديدا

من الذاهبين إليك بأكفانهم راكضين

وكأن البرغوثي لخص في هذا المقطع كل ما سبق في القصيدة، غير أن المخاطب هنا هو البلاد، أما في باقي أجزاء القصيدة فالمخاطب غيرمحدد.

ويعود البرغوثي بعد هذا المقطع ليكرر عبارة "كلما كسر البرق بلوره في الأعالي: فيقول:

كلما كسر البرق بلوره في الأعالي

اشتهيت اقل القليل

بكل الحواس، ومنيت نفسي بأبسط ما يشتهي

واستحال:.

وكأنه أراد أن يجعل هذا التكرار في هذا الموضع يقوم بوظيفة مزدوجة، إذ إنه فصل بين خطاب البلاد وما يأتي بعده من ختام القصيدة، والعودة إلى "الشهوات" ووظيفة أخرى هي الكشف عن تلك التي يشتهيها بخمس حواس ولكنها لا تنال كما هو واضح في نهاية المقطع الأول الذي يقول فيه:.

كسر البرق بلورة في الأعالي

وأفلت من دغله نمر طائش اللون

رنت على ظهره فضة الليل

والرغبة الغامضة

كأن الصواعق تعدو على جسمه وهو يعدو ويعدو

ويعلو عن الأرض

حتى ليوشك أن يشغل الجاذبية عن شغلها

لحظة،

ثم يرقى إلى ما يشاء الخيال

هذه شهوتي للتي اشتهيتها بخمس حواس

ولكنها لا تنال

فالاسم الموصول "التي" يعود على البلاد وهي السبب والنتيجة لكل هذه الشهوات المتكررة في القصيدة.

ومن الواضح أن هذه اللازمة "اتركي فسحة" ظلت تلح على الشاعر حتى أنه لم يهملها بعد انتهاء المقطع ولكنه أودعها الذاكرة إلى حين الوصول إلى ختام القصيدة، ليستدعيها ثانية في تكرارين قبل الشهوة الأخيرة ليكون ختام القصيدة على هذا النحو:.

اتركي فسحة للرجاء

اتركي فسحة للجنون

أنت أخبث مما نظن وأحلى

فهلا ابتكرت لنا فكرة للصعود إليك

سوى موتنا في هوالك؟

شهوة أن نريح القصائد منك قليلا

ونكتب عن أمر سواك

وثمة أنواع أخرى من هذا التكرار، فقد يعيد البرغوثي التعبير مع تغيير كلمة حسب تعبير الفكرة، أو موضوع الشهوة، فعندما يقول:.

فأنا أشتهي كل شيء

من زمان يليق بموتي

إلى أول المشي واللثغ والأول الابتدائي

فإن كل ما يأتي بعد هذه العبارة هو تداعيات زمانية مرتبطة بذلك الارتداد الذي حدده الشاعر من زمان موته إلى بداية عمره طفلا.

ويكرر هذه العبارة مع استبدال الزمان بالمكان قائلاً:.

وأنا اشتهي كل شيء

من مكان يليق بموتي

إلى شغف أزرق النار بالجارة الفائر

وينتقل بين تداعيات مكانية كالمطار والسفر... الخ وداخل المقاطع نجد أن التكرار والتقابل متلازمان عند البرغوثي، إذ ينتقل من الزمان إلى المكان كما رأينا، وينتقل من "شهوة لوجوه النساء" إلى "شهوة لوجوه الرجال" ومن شهوة أن تكون الخصومة

في عزها واضحة على "شهوة أن تكون المودة في عزها واضحة" ومن " اتركي فسحة للفتى" على " اتركي فسحة للفتاة"

وإذا انتقلنا من هذا التكرار العام في مقاطع القصيدة إلى داخل هذه المقاطع ذاتها، فإننا ندرك فعلاً أن البرغوثي يمارس اللعب بالكلام، إذ يقول في مقطع من الشهوات:.

شهوة لوجوه الرجال الذين بنوا في المضافة

بيت الكرم

وبيت النكات اللئيمة

بيت التهكم من كل عال قوي

وبين المساء الطويل بطول الجدال

وأخبار كل البلاد

كأن الحصيرة من تحتهم

هيئة للأمم

فقد تكررت كلمة "بيت" أربع مرات في هذا المقطع وهي مضافة في كل مرة، وفي مقطع آخر تتكرر كلمة حرية ثلاث مرات:

شهوة أن يفوز الفؤاد بأحلى الوظائف:

حرية الشكر، حرية الصمت

حرية الرقص، حبا إذا ما هوى

والتخلي الأنيق إلى ما نوى

والتنقل ما شاء بين الرضى والجفاء

وفي مقطع آخر تتكرر كلمة "اللغة" خمس مرات، إذ يقول:

شهوة أن تكون المودة في عزها

واضحة

دون طعم الوعود ودون اللغة،

فاللغة

علبة للرياء

واللغة

لعبة في يدي من يشاء

واللغة

رشوة للنساء

واللغة

سمسم الكاذبين الوفير

وفخ يهيأ للبنت من الصباح المنمق

حتى سرير المساء

ومثل ذلك تكرار كلمة "مشي" في المقطع التالي إضافة إلى حرف الشين المتكرر بوضوح، فيما يعرف بالتجانس الصوتي في قوله:

ندبر معجزة العيش بالمعجزات الصغيرة

بالصبر والطيش بالمهد والنعش

تمشي المذلة مشي الكريم وتمشي

وتمشي الكرامة مشي الذليل لتمشي

ويمشي البريء كمشي الظنين ونمشي

ووالله إنا أطعنا كما شئت

والله إنا عصينا كما شئت

والله إنا احتملنا الموجع في كل فصل

كما تتحمل زيتونة الحقل كل فصول السنة

وكما رأينا فالتكرار في القصيدة ليس عبثيا، بل هو ذو دلالات وأبعاد، لكل منها دور في الوصل بين أجزاء أو في توصيل معنى، أو في تأكيد فكرة، وكما يقول رولان بارت "إن الكلمة تستطيع أن تكون إيروسية بشرطين متعارضين متعديين للحدود كليهما: إذا ما بولغ في تكرارها، أو على العكس إذا جاءت على حين غرة لذيذة بجدتها." (٦)

ومن الألفاظ أو التركيبات التي جاءت على حين غرة لذيذة بجدتها قول البرغوثي:

بلادا أسميك أو غولة يا بلادي

لما في هذا التعبير من كسر للنمطي المألوف الذي يقدس الأرض، ويحمل الحوار من البلد الوطن.

والتناص الداخلي الآخر الذي سوف يتناوله هذا المبحث هو تناص البرغوثي مع إنتاجه السابق لهذه القصيدة، فإذا عرضنا للمقطع الذي يقول فيه مريد البرغوثي واصفا المضافة:

شهوة لوجوه الرجال الذين بنوا في المضافة

بيت الكرم

وبيت النكات اللئيمة

بيت التهكم من كل عال قوي

وبيت المساء الطويل بطول الجدال

وأخبار كل البلاد

كأن الحصيرة من تحتهم

هيئة للأمم

نجد هذا المقطع في قصيدة سابقة من ديوان "طال الشتات" وهي قصيدة "أبو منيف" المكتوبة عام ١٩٨٦ في حين كتبت قصيدة "الشهوات" عام ١٩٩٢ وهذا المقطع هو (٧):

تبتعد الطوابين القديمة

والمسامرة الحميمة في المضافات

التي اعتادت على شتم الملوك على الحصيرة

والتلفت من قبيل الاحتراس

وخشية الواشين

كما أننا نلمح التناص الداخلي بين مقطع البرغوثي الذي يقول فيه:

شهوة لبلاد تطالب أبناءها

بأقل من الموت جيلا فجيلا

وفيها من الوقت وقت نخصصه

للخطايا الحميمة والغلط الآدمي البسيط

وزحزحة الافتراض البطولي عنا قليلا

وبين قوله في مقطع من قصيدة "أمنا" المكتوبة عام ١٩٨٧ : (٨)

تود الخروج إلى كوكب خارج الأرض

حيث الوطن

سيحتاج دمعا أقل وموتا أقل

لكي تلمس الكف أشجاره

دون شوق

ودون اعتبار الطحين من الأمنيات

وفي مقطع آخر يعرض للتغير في علاقات البشر والخوف من الصديق العدو حيث يقول:.

شهوة أن تكون الخصومة في عزها

واضحة

غير مخدوشة بالعناق الجبان

فقبلات من لا أود حراشف سردينه

وابتسامته

شعرة في الحساء

فيتناص فيها مع مقطع من قصيدة "أضع اليد اليمنى على الخد الأيمن" (٩)

فيقول فيه

يباغتي "البعيد"

وقد أخاف، وقد أصارعه طويلا

ويظهر لي "القريب"

فاطمئن

يمد كفا للسلام على

يتبعها عناقا

ثم يتركني قتيلا

وفي حديث البرغوثي عن الأرض يقول:

بلادا أسميك أم غولة يا بلادي؟

فهلا تركت لما فسحة كي نطيل البكاء قليلا

على الميتين

وهلا تركت لنا فسحة

كي نهيء فوجا جديدا

من الذاهبين إليك بأكفانهم راكضين

اتركي فسحة كي نربي الضحايا على مهلنا

وخذيهم رغيفا رغيفا

ولا تأخذيهم طحين

وفي هذه الصورة الغريبة في النظرة إلى الوطن تتاتص مع قصيدة طال الشتات*[10] الذي يقول الشاعر في مقطع منها:

وهل أطلقت سربا من الكلاب خلفنا لنواصل الركض نحوك

على سلم

من الفواجع لا ينتهي؟

أسماء أصدقائي تجمدت على شواهد القبور

أيتها القلتلة، كسقف يهوي في أوج الاحتفال

والأقل حظا قبروا في الأخاديد

أيتها الشرهة، كمسقط شلال

أيتها الشغوفة بالمراثي

وهي تغطي القتلى بالخوض الأشهب المبتل

ما كان أجدر بنات الثانوية بقصائدنا

وفي الجزء الأخير من هذا المقطع تناص مع قول البرغوثي في قصيدة "الشهوات":

شهوة أن نريح القصائد منك قليلا

ونكتب عن أي أمر سواك

ويتناص فذ هذه النظرة إلى اللغة مع قوله في مقطع من قصيدة "غرف الروح"(١١):

وخابت اللغة التي ازدحمت بها العادات والكتب

فلا لوم ولا عتب

إذا ذهبت قصيدتنا

مذاهب عير ما رسمت لها الأعراف والعرب

و لا لوم ولا عتب

إذا اجتمعت في كفى حجارتكم

لأرجمكم

لنا لغتان

واحدة تعيش هنا

وأخرى اغتالها "الأدب"

وفي مقطع من قصيدة "اشتقاق"(١٢):

لغة تنهار فينا

والقواميس الجديدة
أنشبت في لحمنا إيقاعها الموتيّ
تمحو ما كتبنا

وكما رأينا فإن التناص الداخلي كثير ومتعدد في خطاب البرغوثي الشعري، بل إن البرغوثي في بعض نصوصه يعيد كتابة فقرة شعرية بأكملها سبق أن كتبها في نص آخر، وهذا هو ما حدث في نص "تهافت التهافت" [١٣] الذي أعاد فيه ما كتب عن سعيد القروي في نص "سعيد القروي وحلوة النبع" [١٤]، في المقطع الذي يقول فيه:.

يا سعيد القروي
قلت لي يوما: "دعتني حلوة النبع إليها فأتيت"
قلت أيضاً: صدئ الراحل للأرض، ولكن
جرس الرحلة لم يصدأ، وناداني، أتيت
"كلما قالوا انتهى، فاجأتهم أني ابتأت"
قلت: باق، مثلما الفلقة نصفاها هما ضد وضد"
وأنا الآن أناديك من الآني
هذي لحظة تطلب رأسينا معا
والجنازات تعد

ب- التناص الخارجي في قصيدة "الشهوات":.

يختلف التناص الخارجي أو الاعتيادي intertexte (كما يرى الباحث الفرنسي "راستيه") عن التناص الداخلي intratexte، في أنه يصل النص بنصوص أو مقتبسات من خارجه. [١٥] وهو حوار بين نص ونصوص أخرى متعددة المصادر والوظائف والمستويات ويتعلق هذا النوع من التناص بالمصادر "الطوعية"

وهي التي تشير إلى ما يطلبه الشاعر عمدا في نصوص مزامنة أو سابقة عليه في ثقافته أو خارجها. (١٦) وضمن هذا الإطار وبعد ما لاحظنا من تناص بين قصيدة البرغوثي "الشهوات" (١٧) وقصيدة محمود درويش "سنة أخرى.. فقط" (١٨) ارتأينا مناسبة دراسة التناص بين القصيدتين محاولين تلمس خيوط ذلك التناص بينهما ما استطعنا.

وإذا بدأنا من عنوان القصيدة وعلاقته بموضوعها نجد أن العنوان في كلا القصيدتين يشكل مفتاح القصيدة، ولازمتها المتكررة فيها، مع الإشارة إلى أن البرغوثي قدم لقصيدته بمشهد فضائي لا واقعي قبل أن يصل إلى العنوان المفتاح، أما محمود درويش فقد بدأ بتقديم عنوان قصيدته منذ بداية القصيدة ليقول:.

أصدقائي

من تبقى منكم يكفي لكي أحيا سنة

سنة أخرى فقط

سنة تكفي لكي أعشق عشرين امرأة

وثلاثين مدينة

وإذا أنعمنا النظر في العنوانين، ودلالتهما نجد أن كليهما يشير إلى الرجاء وإلى التمني أقل القليل، على أن درويش يعبر عن ذلك بالزمن محددا السنة التي يطلبها من أصدقائه الأحياء، وهو يرى أن الموت لن يمهله تلك السنة التي يطلبها حثيثاً، في حين يجعلها البرغوثي شهوات وهي أيضا رجاء في مضمونها، رجاء لاستعادة اليومي البسيط من حياته قبل أن يفسدها الموت، ليجعل من ذلك اليومي والبسيط أمرين يطلبهما الشاعر ويعبر عنهما بتفصيل ويصفهما بالشهوات، ومن القرائن الدالة على التناص بين القصيدتين جملة "أتركي فسحة" لدى البرغوثي، فلعل هذه "الفسحة البرغوثية" هي تلك "السنة الدرويشية" ذاتها.

ولتبين المزيد من ملامح التناص سنعمد إلى تقسيم قصيدة البرغوثي أولا على أجزاء حسب فكرة المقاطع التي تحتويها القصيدة:

- مشهد فضائي غير واقعي.
- علاقة زمانية وتداعياتها (الزمن السابق: الطفولة والمراهقة).
- علاقة مكانية وتداعياتها (المكان السابق: المطار الرحيم –وجوه النساء، وجوه الرجال).
- العلاقة بالأرض وكسر النمطي في هذه العلاقة.
- العلاقة باليومي والقيمي(امرأة – خنزير- الوظائف- الخصومة- المودة).
- العلاقة بامرأة خاصة بالشاعر (تلاوين نشوتنا- تلاوين لذتنا- تلاوين لساتنا).
- العلاقة بالخالق.
- توتر الخطاب الموجه إلى الأرض (اتركي فسحة.....إلخ)
- العودة إلى الشهوات (تمثل اليومي والعادي).
- النظرة الحيادية إلى الموت وخطاب الأرض.
- الشهوة الأخيرة وارتباطها بخطاب الأرض.

أما قصيدة محمود درويش فكانت أقسامها أقل وهي:

- علاقة الشاعر بأصدقائه الأحياء وملامح من ذاتية متشبثة بالحياة.
- الأصدقاء الشهداء وكسر القداسة في النظرة إليهم.
- التباس العلاقة بين المرأة والوطن.
- توسل الرحمة والحب من الأصدقاء الشهداء.
- عودة إلى الأصدقاء الأحياء (التهديد الطفولي بعدم الرثاء في حالة الموت وكأن الرثاء إغراء بالموت- وإعلان نهاية الرثاء بهذا النشيد).

- عودة المقطع الأول.

في قصيدة البرغوثي تكثر التفصيلات، وتتكرر المقاطع بأكثر من صيغة، في حين جاءت قصيدة درويش مكثفة مشتملة على عدد قليل من المقاطع، والمخاطب واحد لدى درويش "الأصدقاء" ولكنه يجعلهم قسمين "أصدقائي" و"أصدقائي شهدائي" وإن كنا نلمح في النهاية توحيد القسمين، إذ إن الأحياء أموات سلفا بدليل "مثلما كنتم تموتون: والشهداء حياء بدليل لا تموتوا".

والتناص بين الشاعرين في أكثر من موضع، فالذاتية المتشبثة بالحياة موجودة لديهما؛ إذ نجدها لدى درويش في قوله:

سنة تكفي لكي أعشق عشرين امرأة
وثلاثين مدينة
سنة واحدة تكفي لكي أعطي للفكرة جسم السوسنة
ولكي تسكن أرضٌ ما فتاةٌ ما فنمضي نحو بحر ما
وتعطيني على ركبتها مفتاح كل الأمكنة
سنة واحدة تكفي لكي أحيا حياتي كلها
دفعة واحدة
أو قبلة واحدة
أو طلقة واحدة
تقضي على أسئلتي
وعلى لغز اختلاط الأزمنة

ونجدها لدى البرغوثي في قوله:

وأنا لم أعد أشتهي أي شيء
فأنا أشتهي كل شيء
من زمان يليق بموتي

إلى أول المشي واللثغ والأول الابتدائي
حب الشباب ومشط السخافة
رسم الشوارب بالحبر فوق الشفاه

وفي موضع آخر يتضجر محمود درويش من قولبة الشعر واللغة بسبب أولئك الأموات ويرجوهم (الأحياء) مهلة لعله يعيش اليومي كما يعيش الناس:

سنة أخرى فقط
ربما ننهي حديثا قد بدأ
ورحيلا قد بدأ
ربما نستبدل الأفكار بالمشي على الشارع
أحرارا من الساعة والرايات
هل خنا أحد
لنسمي كل عصفور بلد
ونسمي كل أرض خارج الجرح، زبد
ونخاف الدندنة
ربما نحمي اللغة
من سياق لم نكن نقصده
ونشيد لم نكن ننشده
للكهنة...

ونجده عند البرغوثي في قوله:

شهوة لبلاد تطالب أبناءها
بأقل من الموت جيلا فجيلا
وفيها من الوقت وقت نخصصه

للخطايا الحميمة والغلط الآدمي البسيط

وزحزحة الافتراض البطولي عنا قليلا

....

شهوة لبلاد تقل الأناشيد فيها

وفيها نعود إلى نمنمات احتياجاتنا العابرات

بلا خجل أو ندم

وفي الموضوع الذي يتوسل فيه درويش الموتى الرحمة والحب قائلا:

أصدقائي شهدائي

فكروا فيّ قليلا

وأحبوني قليلا....

ما الذي أفعله من بعدكم؟

ما الذي أفعله بعد الجنازات الأخيرة؟

ولماذا أعشق الأرض التي تسرقكم مني

وتخفيكم عن البحر؟

لماذا أعشق البحر الذي غطى المصلين

وأعلى المئذنة؟

فهذه الأرض التي تسرق "أصدقاء" درويش هي ذات "الغولة" التي تأخذ الضحايا أفواجا عند البرغوثي، مع ما في هذه النظرة من كسر للقداسة التي تحيط بالأرض، والصورة النمطية حيث الاستعداد للتضحية بالجميع في سبيل الأرض،

يقول البرغوثي:

بلادا أسميك أو غولة يا بلادي ؟

فهلا تركت لنا فسحة كي نطيل البكاء قليلا
على الميتين
وهلا تركت لنا فسحة
كي نهيئ فوجا جديدا
من الذاهبين إليك بأكفانهم راكضين
اتركي فسحة كي نربي الضحايا على مهلنا
وخذيهم رغيفا رغيفا ولا تأخذيهم طحين

ولا يخفى أسلوب السخرية التراجيدي لدى الشاعرين، إذ إن الخطاب لدى الشاعرين خطاب هزلي مغلف بجدية في مخاطبة المقدس، والأرض لدى البرغوثي ، والشهداء لدى درويش.

وفي موضع آخر يستجدي درويش أصدقاءه الشهداء الرحمة قائلا:

ليس قلبي لي لأرميه عليكم كتحيه
ليس جسمي لي كي أصنع تابوتا جديدا ووصيه
ليس صوتي لي لكي أقطع هذا الشارع المرفوع فوق البندقيه
فارحموني، أصدقائي

ونجد طلب الرحمة حاضرا لدى البرغوثي ولكن المخاطب آخر وهو الله تعالى في قوله:

و والله إنا أطعنا كما شئت
و والله إنا عصينا كما شئت
والله إنا احتملنا المواجع في كل فصل
كما تتحمل زيتونة الحقل كل فصول السنة
يا حبيب المحبين إنا امتحنا كثيرا

وإنا امتحنا طويلا

فرحماك يا خالق الحاكمين ويا خالق الناس

يا خالق الوحش والسوسنة!

ونجد الرحمة في الموضعين نتيجة سبب أو لأسباب سابقة، حددها درويش في قوله بأنه لا يملك قلبا ولا جسما ولا صوتا ولذلك فهو مستحق للرحمة، وحددها البرغوثي في تحمل المواجع والامتحان الكثير والطويل وهو أيضا مستحق للرحمة. وإذا كان درويش استعطف المخاطب بكلمة "أصدقائي" ليذكرهم بقربه منهم، فإن البرغوثي يستعطف الخالق بتكرار صفة الخلق (خالق الحاكمين- خالق الناس- خالق الوحش والسوسنة)

ويستعطفه في قوله "يا حبيب المحبين"

ويتابع درويش تكرار الرحمة في قوله:

ارحموا الحيطان إذ تشتاق للأعشاب

والكتاب في باب الوفيات

ارحموا شعبا وعدناه بأن ندخله الوردة من باب الرماد المر

من يقطف ورد الشهداء ؟

انتظروا يا أصدقائي وارحمونا....

فلنا شغل سوى التفتيش عن قبر وعن مرثية

لا تشبه الأولى

وما أصغر هذا الورد

ما أكبر هذا الدم

ما أجملكم يا أصدقائي

فهذه المهلة التي يحتاجها درويش لتنمو الأعشاب على الحيطان، وليرتاح الكتاب في باب الوفيات، وليكبر الورد قبل قطفه للمقابر، هي ذاتها الفسحة التي يطلبها البرغوثي في قوله:

اتركي فسحة كي نربي الضحايا على مهلنا

وخذيهم رغيفا رغيفا

ولا تأخذيهم طحين،

اتركي فسحة كي يشب البنفسج فوق المقابر

شبرا

ووقتا لتفرج عنا السجون

وفي مقطع آخر يطلب درويش من أصدقائه سنة أخرى حتى يعيد الروح من غربتها، ويعلن إضرابا عن عبادة صور الميتين من الأصدقاء:

ونعيد الروح من غربتها

عندما نمضي معا

عندما نعلن إضرابا صغيرا عن عبادات الصور

في حين يطلب البرغوثي ذلك من البلاد قائلا:

اتركي فسحة كي نرى في البلاد البعيدة

ما عندها من جمال

فعين المهاجر تخشى تمعنها في الجمال

اجعلينا نحل ونرحل

من أجل رغبتنا في البقاء أو الانتقال

وعن صور الغائبين يقول البرغوثي:

شهوة أن نعلق في غرف النوم

لوحاتنا الغامضات

وليس شريط السواد

على صور الغائبين

ويعلن درويش (في تهديد طفولي) لأصدقائه المولعين بالرثاء، بأن لن يرثي أحدا منهم وسيكون هذا النشيد هو آخر المراثي، فليكن قالبا جاهزا لكل ميت بعد ذلك:

لا تجروني من التفاحة –الأنثى

إلى سفر المراثي

وطقوس العبرات المؤمنة..

....

فإذا أنتم ذهبتم أصدقائي الآن عني

وإذا أنتم ذهبتم

وأقمتم في سديم الجمجمة

لن أناديكم وأرثيكم

ولن أكتب عنكم كلمة

فأنا لا أستطيع الآن أن أرثي أحد

بلدا في جسد

أو جسدا في طلقة

أو عاملا في مصنع الموت الموحد

لا أحد.....

لا أحد.....

وليكن هذا النشيد

خاتم الدمع عليكم كلكم يا أصدقائي الخونة

ورثاء جاهزا من أجلكم

أما البرغوثي فيقول في أحد مقاطع قصيدته عن قضية الرثاء والشعر المرتبط به:

اتركي فسحة كي نقشر هذي القداسة

عن كل شعر بليد يحبك

والرمز عن حبة البرتقال

وهو يشير هنا إلى أمر مهم، ألا وهو تلك الهالة من القداسة التي تحيط بكل شعر يرتبط بالمقدس (كالأرض أو القضية أيا كانت)، وما تخفيه تلك الهالة من قيمة حقيقية لذلك الشعر، والمقصود بالقيمة الحقيقية فنية الشعر في تصويره وأفكاره

بعيدا عن الموضوع الذي قد يلبس تقييم ذلك الشعر، وكذلك تجريد الأشياء التي أعطتها القضية أبعادا خاصة لم تكن لها قبلا، كرمز البرتقال، وينهي درويش نصه بعود على بدء إذ يكرر عبارته التي لازمته طوال القصيدة وهي:

سنة تكفي لكي أعشق عشرين امرأة

وثلاثين مدينة

سنة تكفي لكي أمضي إلى أمي الحزينة

وأناديها: لديني من جديد

لأرى الوردة من أولها

وأحب الحب من أوله

حتى نهايات النشيد

سنة أخرى فقط

سنة تكفي لكي أحيا حياتي كلها

دفعة واحدة

أو قبلة واحدة

أو طلقة واحدة تقضي على أسئلتي

سنة أخرى فقط

سنة أخرى

سنة.....

أما البرغوثي فينهيها عند الربط بين خطابه للأرض وعرض الشهوة الأخيرة عليها فيقول:

اتركي فسحة للرجاء

اتركي فسحة للجنون

أنت أخبث مما نظن وأحلى

فهل ابتكرت لنا فكرة للصعود إليك

سوى موتنا في هواك ؟

شهوة أن نريح القصائد منك قليلا

ونكتب عن أي أمر سواك

ولكن ما يربط بين القصيدتين يظل متمثلا في مسألة أساسية، وهي العلاقة الجديدة مع الوطن، فلم يعد الحديث عن الوطن يكتسب طابع القداسة كما هو الحال في القصيدة العربية عموما، ولكنه يجيء في إطار الضعف الإنساني العام الذي ظل يسم القصيدتين. ولهذا تمثلت البطولة الأساسية في إلغاء هذه البطولة، والعودة إلى البعد الإنساني، ليبدو الوطن في النهاية أكثر جمالا وأكثر إنسانية. بعيدا عن التجريد المطلق الذي ظلت القصيدة العربية تعبر عنه، ولهذا ركزت قصيدة درويش على الشهادة في حين ركزت قصيدة البرغوثي على الوطن، وأعادت تشكيل كل منهما في ضوء أبعاد متشابهة.

الشهوات

كسّر البرق بلّوره في الأعالي
وأفت من دغله نمر طائش اللون
رنت على ظهره فضة الليل
والرغبة الغامضة،
كأن الصواعق تعدو على جسمه وهو يعدو ويعدو
ويعلوا عن الأرض
حتى ليوشك أن يشغل الجاذبية عن شغلها
للصوصية الطفل فينا
نغافل بخل العجوز التي وجهها
مثل كعك تبلل بالماء
كي نسرق اللوز من حقلها،
متعة العمر أن لا ترانا
وأمتع منها، إذا ما رأتنا،
مراجلنا في الهرب،
وأمتع من كل هذا
إذا استلمت خيزرانتها واحداً،
وانضرب!
شهوة للوساوس في ليل قريتنا،
كل من زاد عن عمرنا سنة
خوف الكل بالضبع أو بابن آوى

وفاخرنا بالجسارة
واصفر خداه من قطة عابرة!
وأنا أشتهي كل شيء
وفي روحهن الأساور والماس
لا في المعاصم
يطرز أثوابهن العجاج الكريم
فيخدشن خوذة عصر الغزاة
ويسقطن عصر الهوانم
شهوة لوجوه الرجال الذين بنوا في المضافة
بيت الكرم
وبيت النكات اللئيمة
بيت التهكم من كل عال قوي
وبيت المساء الطويل بطول الجدال
وأخبار كل البلاد
كأن الحصيرة من تحتهم
هيئة للأمم
شهوة لبلاد تطالب أبناءها
بأقل من الموت جيلاً فجيلا
وفيها من والوقت وقت نخصصه
وبعض الدواء
وهي زلزالنا الهش تسري نعومته
بالدوي الفجائي عند اللقاء

وهي خبث الثعالب عند اللعب
وهي ركن الملاهي الفسيح
المراجيح والطير والريح، وهي المخدات
إذ نستريح وعند الدعابات
شيطنة من نوايا تزيح الحياء
وتفتح باب الشغب
شهوة أن أشب على سلمٍ شاهقٍ
في أقاصي السماء
وأستأذن الله، أسأله :
هل رأتنا عيون الحبيب نميل
كحزمة قمح
من المنجل الملتوي
للجفاف المؤكد
للمطحنة؟
بلاد أسميك أم غولةً يا بلادي ؟!
فهلا تركت لنا فسحة كي نطيل البكاء قليلاً
على الميتين،
وهلا تركت لنا فسحةً
كي نهيء فوجاً جديداً
من الذاهبين إليك بأكفانهم راكضين،
أتركي فسحةً كي نربي الضحايا على مهلنا!
وخذيهم رغيفاً رغيفاً

ولا تأخذيهم طحين،
أتركي فسحة كي يشب البنفسج فوق المقابر
شبراً،
ووقتاً لتفرج عنا السجون،
أتركي فسحة كي نحس جمال التفاهات في العيش:
بضع نقاط من الماء بعد النهوض من البنج
والمشي مترين بعد التئام الكسور
ولكن تهز القلوب وخروب شعر الجدائل
ذات اليمين وذات الشمال
كلما كسر البرق بلوره في الأعالي
اشتهيت أقل القليل
بكل الحواس، ومنيت نفسي بأبسط ما يشتهى،
واستحال :
شهوة أن تضايقنا في المرايا ككل العباد
التجاعيد حول الجفون!
شهوة أن يغني لنا اللحن خصر الصبية
لا " عائدون" !
شهوة أن يكون حديث المقاهي
سخيفا كما ينبغي أن يكون!
شهوة أن تخلي البنات يرتبن ما شئن
يكسو عراء الخيال
بطهر البياض المزغب والتجربة،

أتركي فسحةً للفتاة
تحزز في كتف صاحبها بالأظافر
لذتها
حين تدهمها، فجأةً، كالتماع النصال
أتركي فسحة كي نحل اتحاد النساء
وندخل مشطاً على شعره المشرئب
ونعفي مخداتنا من ليالي الجدال،
أتركي فسحة كي نقشر هذي القداسة
عن كل شعر بليد يحبك
والرمز عن حبة البرتقال،
أتركي فسحة كي نرى في البلاد البعيدة
ما عندها من جمال
أتركي فسحة للجنون!
أنت أخبث مما نظن وأحلى
فهلا ابتكرت لنا فكرة للصعود إليك
سوى موتنا في هواك؟
شهوةٌ أن نريح القصائد منك قليلاً
ونكتب عن أي أمرٍ سواك.

سنة أخرى......فقط

أصدقائي،
من تبقى منكم يكفي لكي أحيا سنه
سنةً أخرى فقط،
سنةً تكفي لكي أعشق عشرين امرأة
وثلاثين مدينه،
سنةً واحدة تكفي لكي أعطي للفكرة جسم السوسنه
- ولكي تسكن أرض ما فتاةً ما فنمضي نحو بحرٍ ما
وتعطيني على ركبتها مفتاح كل الأمكنه،
سنةٌ واحدة تكفي لكي أحيا حياتي كلها
دفعةً واحدةً
أو قبلةً واحدةً
أو طلقةً واحدةً
تقضي على أسئلتي
أصدقائي شهدائي الواقفين
فوق تختي... وعلى خصر فتاةٍ لم أذقها بعد
لم أرفع صلاتي فوق ساقيها لرب الياسمين...
إذهبوا عني قليلاً
فلنا حق بأن نحتسي القهوة بالسكر لا بالدم
أن نسمع أصوات يدينا وهما تستدرجان الحجل الباكي
إلينا، لا سقوط الأحصنة

ولنا حق بأن نحصي الشرايين التي تغلي
بريح الشهوات المزمنة
ولنا حق بأن نشكر هذا الزغب النامي
على البطن الحليبي
وأن نكسر إيقاع الأغاني المؤمنه...

أصدقائي شهدائي
لا تموتوا قبل أن تعتذروا من وردةٍ لم تبصروها
وبلادٍ لم تزوروها،
وأن تعتذروا من شهوةٍ لم تبلغوها
وأحبوني قليلا
لا تموتوا مثلما كنتم تموتون، رجاء، لا تموتوا
انتظروني سنة أخرى
سنه
سنةً أخرى فقط
لا تموتوا الآن، لا تتصرفوا عني
أحبوني لكي نشرب هذي الكأس
كي نعلم أن الموجه البيضاء ليست إمرأة
أو جزيرة ،
ما الذي أفعله من بعدكم ؟
ما الذي أفعله بعد الجنازات الأخيرة ؟
ولماذا أعشق الأرض التي تسرقكم مني

وتخفيكم عن البحر ؟
لماذا أعشق البحر الذي غطى المصلين
وأعلى المئذنه؟
ولمن أمضي مساء السبت
من يفتح قلبي للقطط
ولمن أمدح هذا القمر الحامض فوق المتوسط

هوامش قصيدة شهوات

١.مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية، ص ٢٣٥

٢.محمود درويش: ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، المجلد الثاني، ط١، ١٩٩٤، ص١٨٣

٣. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص" مرجع سابق، ص٤٠ -٤١ بتصرف

٤- المرجع السابق، ص١٢٦، ١٢٧، بتصرف

٥-محمد عزام: نظرية التناص، البيان، رابطة الأدباء، الكويت، ع ٣٦٤، نوفمبر ٢٠٠٠، ص١٠

٦- أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، مرجع سابق، ص٣٠٩، نقلا عن رولان بارت "لذة النص" ص٤٥

٧ - مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية، ص٣٥٤

٨. المصدر نفسه، ص٣٤٤

٩. المصدر نفسه ص٤٠٧، القصيدة مكتوبة عام ١٩٨٢

١٠. المصدر نفسه، ص٤٢٢، القصيدة مكتوبة عام ١٩٨٣

١١. المصدر نفسه، ص٤٤٨، القصيدة مكتوبة عام ١٩٨٦.

١٢. المصدر نفسه، ص ٥٠٧، القصيدة مكتوبة عام ١٩٨٧

١٣.المصدر نفسه، ص٥٦١، القصيدة مكتوبة عام ١٩٧٨

١٤. المصدر نفسه، ص٥٧٩، القصيدة مكتوبة عام ١٩٧٧

١٥. شربل داغر: التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره، مرجع سابق، ص١٣٢

١٦.شربل داغر: المرجع نفسه، ص١٣٣

١٧.مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية، ص ٢٣٥، القصيدة مكتوبة عام ١٩٩٢.

١٨.محمود درويش: ديوان محمود درويش، مرجع سابق، ١٨٣، عن ديوان "حصار لمدائح البحر" الصادر عام ١٩٨٤

فهرس المصادر والمراجع

أولا – المصادر:

١ – البرغوثي ، مريد ، الأعمال الشعرية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٩.

٢ – البرغوثي ، مريد ، الناس في ليلهم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٩.

ثانيا – المراجع العربية:

١ - إسماعيل ، عز الدين ، الشعر العربي المعاصر ، دار العودة ، بيروت ط٥ ، ١٩٨٨.

٢ - بحيري ، سعيد ، علم لغة النص ، مكتبة الانجلو المصرية ، ط١ ، ١٩٩٣.

٣ - البطل ، على عبد المعطى ، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب ، شركة الربيعان للنشر والتوزيع ، الكويت ، ط١ ، ١٩٨٢.

٤- بنيس ، محمد ، الشعر العربي الحديث ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٠.

٥- الجراري ، عباس ، تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب ، النادي الجراري ، مطبعة الأمنية ، الرباط ، ط١ ، أكتوبر ١٩٩٧.

٦ - جهاد ، كاظم ، أدونيس منتحلا ، مكتبة مدبولي ، مصر ، ط٢ ، ١٩٩٣.

٧- أبو جهجه ، خليل ، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥.

٨- جيده ، عبد الحميد ، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، مؤسسة نوفل ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٠.

٩- حافظ ، صبري ، أفق الخطاب النقدي ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٦.

١٠- داود ، أنس ، الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، دار الجيل ، مصر ، ١٩٧٥.

١١- درويش ، محمود ، ديوان محمود درويش ، دار العودة ، بيروت ، المجلد الثاني، ط١٤ ، ١٩٩٤.

١٢ - الرويلي ، ميجان ، سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط٢ ، ٢٠٠٠.

١٣ - الصكر ، حاتم ، ترويض النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة دراسات أدبية ، ١٩٩٨.

١٤- الصكر ، حاتم ، مرايا نرسيس (الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة) ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ط ، ١٩٩٩ ،١.

١٥- الضاوي ، أحمد عرفات ، التراث في شعر رواد الشعر الحديث ، مطابع البيان التجارية ، دبي ، ط١ ، ١٩٩٨.

١٦- عبد العزيز ، سعد ، الأسطورة والدراما ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٦.

١٧- عبد المطلب، محمد، مناورات الشعرية، دار الشروق، القاهرة، ط٢، ١٩٩٦

١٨- علوش، سعيد، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٥.

١٩- علي، عبد الرضا، دراسات في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٥.

٢٠ - عيد، رجاء، القول الشعري (منظورات معاصرة)، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٥

٢١- العيد، يمنى، في معرفة النص، دار الآداب، بيروت، ط٤، ١٩٩٩.

٢٢- فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع ١٦٤، ١٩٩٢.

٢٣- قاسم، عدنان، الاتجاه الإسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، مؤسسة علوم القرآن، الشارقة، ط١، ١٩٩٢.

٢٤- القمري، بشير، مجازات (مقاربات نقدية في الإبداع العربي المعاصر)، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٩.

٢٥- قميحة، جابر الأدب الحديث بين عدالة الموضوعية وجناية التطرف، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ١٩٩٢.

٢٦- قميحة، جابر التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، دار هجر، القاهرة، ط١، ١٩٨٧.

٢٧- الكركي، خالد الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٨٩.

٢٨- كيوان، عبد العاطي، التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية القاهرة، ط١، ١٩٩٨.

٢٩- مجاهد، أحمد ، أشكال التناص الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د. ط، ١٩٩٨.

٣٠- مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٦.

ثالثا: المراجع المترجمة:

١- أونج، والترج، الشفاهية والكتابية، ت: حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير.

٢- دوبيازي، ب. م نظرية التناص، ت: المختار حسني، فكر ونقد، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ع ٢٨، أبريل ٢٠٠٠

٣- روتير، إيف الواقعية وتفاعل النصوص، ت: علي نجيب إبراهيم، البحرين الثقافية، ع ٢٤، ابريل ٢٠٠٠.

رابعا — الدوريات:

١- اصطيف، عبد النبي، خيط التراث في نسيج الشعر العربي الحديث، فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، صيف ١٩٩٦.

٢- الأسدي، عبد الستار جبر، قراءة في الإشكالية النقدية "ماهية التناص" الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ع ٣١، مارس ٢٠٠٠

٣- توما، عزيز، مفهوم التناص في المفهوم النقدي المعاصر، الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ع ٣١، مارس ٢٠٠٠.

٤- حسني، المختار، من التناص إلى الأطراس، علامات في النقد الأدبي، النادي الأدبي الثقافي، جدة ج٢٥، المجلد السابع، سبتمبر ١٩٩٧.

٥- داغر، شربل، التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره، فصول، المجلد ١٦، العدد الأول، صيف ١٩٩٧.

٦- طه حسين، محمد المحرض الخفي نحو كتابة جديدة (التناص وإشكالية المقاربة بين النصوص) الرافد دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ع ٣١، مارس ٢٠٠٠.

٧- عاصي، جاسم، قراءة التناص الموروث في النص (توظيف الموروث في النص القصصي والروائي)، الرافد، دائرة الثقافة ولإعلان، الشارقة، ع ٣١، مارس ٢٠٠٠.

٨- عزام، محمد نظرية التناص، البيان، رابطة الأدباء، الكويت، ع ٣٦٤ نوفمبر ٢٠٠٠.

٩- علي محمد ، أحمد، في التناص، البيان ، رابطة الأدباء، الكويت، ع ٣٣٩، أكتوبر ١٩٩٨.

١٠- الفيا، عبد المنعم عجب، التناص في القصيدة الحديثة، البيان، رابطة الأدباء الكويت، ع ٣٥٥، فبراير ٢٠٠٠.

١١- لؤلؤة، عبد الواحد التناص مع الشعر الغربي، الاقلام، العدد ١٠، ١١، ١٢، تشرين الأول — تشرين الثاني — كانون الأول ١٩٩٤.

١٢- مرتاض، عبد الملك، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، علامات في النقد الأدبي، النادي الثقافي، جدة، ج١، المجلد الاول، ١٩٩١.

١٣- مرتاض ، عبد الملك ، الكتابة أم حوار النصوص ، الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، السنة ٢٨ ، المجلد ٢٨ ، ٣٣٠ ، تشرين الأول ١٩٩٨.

١٤ – الموسى ، خليل ، التناص والإجناسية في النص الشعري ، الموقف الأدبي ، الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، المجلد ٢٦ ، السنة ٢٦ ، ع ٥٠٣ ، أيلول ١٩٩٦.

١٥ – نجم ، مفيد ، التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران ، الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ع ٣١٧ – ٣١٨ ، السنة ٢٧ ، أيلول – تشرين الأول ، ١٩٩٧.

المؤلفة في سطور

شاعرة وكاتبة عمانية

تعمل بالتدريس الجامعي

ماجستير في الأدب العربي الحديث من جامعة السلطان قابوس بسلطنة عُمان

تحضر رسالة الدكتوراه في النقد الأدبي الحديث في جامعة ليدز في المملكة المتحدة

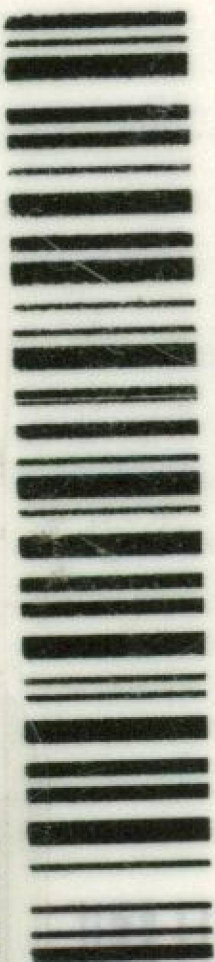
صدر ديوانها الأول (نُدَفُ حنينٍ ومساءات) عام ٢٠٠٦ عن دار الانتشار في بيروت

تنسيق وإخراج
صفاء نمر البصار
هاتف: 00962 79 6507997
safa_nimer@hotmail.com

التناص

في الشعر العربي الحديث

البرغوثي نموذجا




9789957463946



دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع
عمان - شارع الملك حسين - مجمع الفحيص التجاري
تلفاكس 4655877 6 962+ موبايل 5525494 79 962+
ص.ب. 712577 عمان 11171
E-mail: dar_konoz@yahoo.com